V3
P76
1864
SMRS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/profilsetgrimace00vacq

SABLE
COLLECTION
SABLE

Constant Ebstein.

A. Vacquerie, homme de théâtre
[L'ami de V. Hugo]
et le Siècle
tirage des oeuvres de Hugo 238-239

PROFILS

ET

GRIMACES

(Sur le théâtre XIXe s.)

Pièces et acteurs of Tables
Balzac et l'Académie [illegible]
[voir éd. originale plus complète]

PROCHAINEMENT :

LA VIE

PARIS — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

AUGUSTE VACQUERIE

PROFILS

ET

GRIMACES

QUATRIÈME ÉDITION

PARIS

PAGNERRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

18, RUE DE SEINE, 18

M DCCC LXIV

1864

Droits de reproduction et de traduction réservés.

A ERNEST LEFÈVRE

I.

L'ILE ROMANTIQUE.

De la grande allée du jardin où je me promène, j'ai sous les yeux une île charmante qui a pour nom Serk et pour surnom « l'île romantique ».

Dans cette allée, tout à l'heure, je lisais un article du *Journal des Débats*, fort gracieux et fort obligeant, où M. Cuvillier-Fleury m'appelait « le dernier romantique ».

Ce n'est pas la première fois que je reçois cette épithète; les uns me la donnent avec bienveillance, et je leur ôte mon chapeau; les autres me la jettent avec mépris, et je tâche d'en rougir; mais il me manque une chose pour en être aussi joyeux et aussi honteux qu'il conviendrait : c'est de la comprendre.

Romantique, qu'est-ce qu'ils entendent par là? Je l'ai demandé d'abord à celui qu'on nomme le

= Hugo

créateur du « romantisme ». Le premier romantique n'en sait pas plus long que le dernier sur « ces termes de convention que les partis se jettent réciproquement comme des ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés, et qui ne servent de raisons qu'à ceux qui n'en ont pas. Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et le genre romantique. » (Préface des *Odes et Ballades.*)

Et cependant les journaux qui m'appellent romantique ont l'air de se comprendre. Je me suis donc adressé à eux, — non pas aux bienveillants, car il est inutile de serrer de trop près la bienveillance, l'éloge est comme l'argent qu'on reçoit, « c'est toujours claïr », — mais aux autres, et je leur ai dit ce que Desdemona dit à Othello qui vient la tuer :

— Je comprends la colère qui est dans vos paroles, mais vos paroles elles-mêmes je ne les comprends pas. Il est évident qu'en m'appelant romantique vous voulez m'être désagréables, et la politesse exige que je sois profondément humilié; je fais ce que je peux pour l'être, je le suis, je baisse le front, je rougis jusqu'au blanc des yeux, je n'ose plus sortir, je meurs de désespoir, mais je ne serais pas fâché de savoir pourquoi; je confesse que je suis un romantique : qu'est-ce que c'est?

— Vous le savez bien, m'a répondu le plus farouche. Romantisme signifie drame.

— J'y consens, ai-je dit. Mais alors, pour être romantique, il faut faire des pièces. Un critique, un poëte lyrique, un romancier, un peintre, un musicien, un statuaire ne peuvent être romantiques. Les poëtes dramatiques eux-mêmes ne le sont qu'au théâtre. Victor Hugo, par exemple, n'a fait que huit drames, lesquels ensemble ne sont pas la sixième partie de son œuvre; il en résulterait donc que le romantique par excellence ne serait romantique qu'une fois sur six.

Cette objection a paru gêner le journal, qui s'est tu. Mais un autre a pris la parole.

DEUXIÈME JOURNAL.

Romantisme ne veut pas dire drame, ça veut dire moyen âge.

MOI.

A la bonne heure! En effet, Victor Hugo a ressuscité le moyen âge dans *Notre-Dame de Paris*. Cependant voici encore une petite difficulté. Victor Hugo est moyen âge dans *Notre-Dame de Paris*, c'est vrai, mais il ne me paraît pas l'être dans les *Misérables*. Comptons : *Notre-Dame de Paris* se passe au quinzième siècle et les *Burgraves* remontent au treizième; — *Hernani*, le *Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* et *Angelo* sont du seizième, qui passe pour être la renaissance; *Han d'Islande*, *Cromwell*, *Marion de Lorme* et *Ruy Blas* sont du dix-

septième; *Bug Jargal* est du dix-huitième; les *Odes et Ballades*, les *Orientales*, les *Feuilles d'automne*, les *Chants du Crépuscule*, les *Voix intérieures*, les *Rayons et les Ombres*, le *Dernier jour d'un Condamné*, *Claude Gueux*, le *Rhin*, *Littérature et Philosophie mêlées*, les *Œuvres oratoires*, les *Misérables*, et deux autres livres qui n'en sont pas moins connus pour n'avoir pas été publiés en France, sont contemporains. Je laisse de côté la *Légende des Siècles*, qui est nécessairement de toutes les époques. Si j'additionne bien, le moyen âge est dans la proportion de deux contre vingt-cinq. Donc, si le romantisme est le moyen âge, ce n'est plus une fois sur six que Victor Hugo est romantique, c'est deux fois sur vingt-sept.

TROISIÈME JOURNAL.

Voici le vrai sens du mot. Vous êtes romantique parce que vous attaquez Racine.

MOI.

C'est évident. Mais c'est toujours Victor Hugo qui m'embarrasse. Il n'attaque pas Racine, lui. Je le questionne au hasard : Préface des *Odes et Ballades* : « Les plus grands poëtes du monde... Homère... Dante... Racine... » Préface de *Cromwell* : « ... Notre admirable Racine... Racine, divin poëte... Racine abandonna aux dédains de son temps sa ravissante élégie d'*Esther*, sa magnifique épopée d'*Athalie*. » De

sorte que voilà Victor Hugo romantique de moins en moins.

QUATRIÈME JOURNAL.

Ils ne savent pas ce qu'ils disent. Ce que c'est qu'un romantique? Rien de plus simple. C'est un imitateur de Victor Hugo.

MOI.

Je le pensais. Mais alors Victor Hugo n'est plus romantique du tout, car il est difficile de soutenir que Victor Hugo soit un imitateur de Victor Hugo.

CINQUIÈME JOURNAL.

Mes honorables confrères sont des brutes. Il est vrai que le mot romantisme ne signifie ni drame, ni moyen âge, ni haine de Racine, ni imitation de Victor Hugo; il est même possible qu'il ne signifie rien. Mais, tel qu'il est, on l'a employé, il y a une trentaine d'années, pour caractériser un certain groupe d'écrivains qui avaient un fonds d'idées communes: en nous servant du même mot, nous voulons exprimer que vous avez les mêmes idées, que vous êtes du passé, que vous retardez de trente ans, qu'on ne s'habille plus comme cela. Romantique, ça veut dire démodé.

MOI.

J'ouvre la préface de *Littérature et Philosophie mêlées*, et j'y lis : « Ces appellations de *classiques* et

de *romantiques*, que celui qui écrit ces lignes s'est toujours refusé à prononcer sérieusement, ont disparu de toute conversation sensée aussi complétement que les *ubiquitaires* et les *antipædobaptistes.* » Écrit en 1834. Dès 1831, la préface de *Marion de Lorme* disait : « Les misérables mots à querelle, classique et romantique, sont tombés dans l'abîme de 1830, comme gluckiste et picciniste dans le gouffre de 1789. » Le « romantisme » n'était pas seul à dire cela ; je ramasse un vieux journal « classique », une *Gazette de France* de 1827, où je lis : « Qui songe encore à reproduire cette vieille et ennuyeuse question du classique et du romantisme, dont l'ennui a fait justice depuis longtemps? »

Et d'abord, ô cinquième journal, j'admire votre critique jeune, hostile au passé, impatiente de l'avenir, à la mode de demain, qui s'habille à neuf d'épithètes que les « classiques » eux-mêmes jetaient au rebut en 1827.

Et ensuite, voyons.

Ce qu'on a nommé le romantisme n'a pas été autre chose que l'avénement en art de la société nouvelle.

Quand on regarde le fond de la société française telle que l'a faite la révolution, on y remarque deux tendances : — *l'individualisme:* la liberté substituée à l'autorité, la rupture de tous les rangs et de toutes les disciplines, l'indépendance de la pensée, la foi à la conscience, la souveraineté de l'individu ; — et,

en même temps, *l'humanitarisme :* la suppression des frontières, la mort de la guerre, la fraternité du globe.

Ces deux tendances, que les esprits superficiels croient contradictoires, sont identiques au fond : c'est le même besoin qui fait que l'homme veut, d'abord se posséder, ensuite s'accroître.

Ce que rêve la politique, la littérature l'a réalisé.

Elle a remplacé l'autorité des règles par la liberté des natures. Et, en même temps qu'elle s'émancipait, elle s'est complétée. L'art aussi avait des frontières. Il était borné, au nord par l'Angleterre, à l'est par l'Allemagne, au sud-est par l'Italie, au sud-ouest par l'Espagne. L'épopée, le drame, l'invention, l'image, le style éclatant, étaient des étrangers. Le « goût français » était un esprit d'ordre, d'économie, de triage, un bon teneur de livres en partie double, — comédie et tragédie, — un commis qui écrivait vite et lisiblement, une sorte d'expéditionnaire positif et clair, capable, quand il lui arrivait une idée du dehors, de l'étiqueter et d'en accuser réception dans les termes d'usage : « Nous avons reçu votre honorée du 15 courant. » Cet idéal suffisait à la génération que l'empire avait faite. Ceux qui sont venus après elle ont été moins modestes. Ils se sont dit qu'il y avait goût français et goût français, qu'il n'y avait pas seulement Racine et Boileau, qu'il y avait aussi Rabelais, Mathurin Régnier, Montaigne et Saint-Simon; que la clarté était une excellente chose, — et la

splendeur aussi; que le dessin avait raison, mais que la couleur n'avait pas tort; et qu'ils ne voyaient pas pourquoi le drame appartiendrait aux Anglais, la pensée aux Allemands et l'image aux Juifs. Ils ont importé et acclimaté la Bible, Homère, Eschyle, Dante, Shakespeare, le Romancero; ils ont francisé le monde. On a dit que cela dénaturait le « génie de la langue ». Oui, comme la croissance dénature l'enfant.

Ainsi, l'œuvre des révolutionnaires littéraires de 1827 a été de faire l'art à la fois personnel et universel.

Donc, ô cinquième journal, si par le mot romantique vous entendez vraiment que je veux encore maintenant ce qu'on voulait en 1827, c'est comme si vous m'accusiez d'originalité et d'humanité. C'est comme si vous me disiez : « comment! vous en êtes encore à vouloir être libre! » et : « c'était en 1827 que le monde était plus grand que la France! »

Répétez-moi que telle est votre intention, car, malgré notre hostilité et le désespoir où vous me précipitez en m'appelant romantique, je ne voudrais pas vous soupçonner légèrement de penser que l'originalité et la grandeur ont fait leur temps, de croire qu'un principe est mauvais aujourd'hui pour avoir été bon il y a trente ans, et de prendre la vérité pour une mendiante à qui l'on dit : Passez votre chemin, bonne femme, on vous a déjà donné.

Le cinquième journal s'est tu comme les quatre

premiers. Aucun autre ne prenant plus la parole, je les ai salués amicalement et je les ai quittés. Je n'avais pas plus tôt les talons tournés, que tous les cinq, et d'autres qui n'avaient pas parlé, se sont mis à me crier de toute leur voix dans le dos : — Romantique! romantique! romantique !

Mais ça ne m'apprenait rien, pas même leur stupidité. Je me suis dit que, ce que les hommes ignoraient, la nature le savait peut-être. L' « île romantique » était là ; l'idée m'est venue de la consulter. Portant le même nom que moi, elle m'était un peu parente, et je lui devais une visite. Je suis allé la voir.

Un gai soleil de juillet jetait sur l'eau des poignées de diamants. Perché sur le beaupré du bateau à vapeur, je regardais grandir devant moi une côte étrange, sauvage, hostile ! Pas de plage, partout la falaise, droite comme un rempart, nul moyen de débarquer. Un endroit paraît un peu moins implacable que les autres ; je demande le nom, on me répond : le Creux terrible. Diable ! Le bateau continue. Toujours le même escarpement. Tout à coup, le bateau s'arrête ; pourquoi? La côte n'a pas changé. Cependant, c'est là. On descend dans des canots qui se glissent par un entre-bâillement du roc et qui vous jettent sur un tas de galets. C'est le port. Un port grand comme le bassin des Tuileries, où un sloop n'entrerait pas. Seulement, les bords du bassin ont trois cents pieds de haut. Cette hauteur, sur cette petitesse, fait du port un gouffre. Ces roches écrasantes,

hâlées, balafrées, affreusement belles, épouvantent l'admiration. Ile inquiétante, dont c'est là le havre. Le lieu de refuge lui-même est menaçant. Du reste, on n'a pas osé donner à cela le nom de port. Cela se nomme le Creux. Mais par où pénétrer dans l'île? A force de chercher, on finit par apercevoir au bas d'une roche une fente naturelle, un peu élargie à coups de pioche. C'est par ce trou de taupe qu'on entre dans Serk. J'avoue que je n'étais pas absolument rassuré en m'aventurant dans l'intérieur de l'île. Heureusement que je n'étais pas venu seul! Quels pouvaient être les indigènes d'un pays où le port s'appelle un creux et où l'on entre par un trou? Quelle langue barbare parleraient-ils, et quelles racines, quels rôtis de singes, quelles matelotes de serpents, sinon quels beefsteacks d'hommes, offriraient-ils à notre appétit?

Eh bien, à peine hors du trou, une large route, bordée de chèvrefeuilles en fleur, nous a conduits à une vallée pleine d'arbres et d'eaux courantes. Un frais sentier, fait d'ombre, de rayons et de chants d'oiseaux, nous a pris alors, et nous a fait monter jusqu'à une maison blanche, claire, aérée, rieuse, coquette et ayant ce vallon à ses pieds; c'était l'auberge. Nous y avons trouvé un excellent déjeuner, servi par deux belles filles qui parlaient français, et la maîtresse de la maison nous a reconduits jusqu'à la porte et nous a dit : — Messieurs et mesdames, je vous remercie noblement.

Nous avons visité l'île. Partout ces surprises du joli dans l'effrayant. Il y a là un sentier dangereux, la Coupée; une étroite jetée sans parapet : des deux côtés, trois cents pieds à pic, la mer au bas, deux abîmes, deux vertiges; on se hasarde, on passe, et l'on trouve au bout — quoi ? — une touffe colossale de chèvrefeuilles et de genêts, bouquet géant, galanterie de l'énormité.

Et lorsque le soleil couchant nous a forcés de revenir, le tas de galets où nous avions débarqué était couvert de petites filles en habits de fête, en chapeaux roses ou blancs, plus blanches et plus roses que leurs chapeaux, auxquelles leurs mères donnaient ce spectacle rare d'un bateau à vapeur. La marée gagnait peu à peu et venait leur lécher les pieds. Rien que des filles ; les garçons étaient à pêcher avec les pères; — et le Creux formidable ne leur faisait pas de mal, et il s'adoucissait, et il souriait, et il disait : Moi, une caverne? je suis un nid ; voici mes oiseaux!

Je n'avais pas perdu ma journée, puisque j'avais admiré ; mais plus j'avais admiré cette île terriblement jolie, moins je m'étais expliqué comment son nom pouvait être une injure. A l'instant de la quitter :

— Chère cousine, lui ai-je dit, j'étais venu d'abord pour vous voir, mais aussi pour vous demander un renseignement.

— Sur quoi?

— Vous devez savoir bien des choses, vous qui

êtes en tiers dans l'immense tête-à-tête de l'océan et du ciel; mais vous devez savoir surtout ce que c'est que d'être romantique, puisque vous l'êtes. Je vous prie de me le dire.

Elle m'a répondu : — Regarde-moi.

— C'est justement parce que je vous ai regardée que j'y vois encore moins clair. Il y en a qui me font de votre nom une louange...

— Cela te surprend?

— Non, certes. Mais il y en a qui m'en font une offense, et je ne puis parvenir à concevoir comment le mot qui signifie beauté, variété, tous les contrastes, menace et sourire, verts sentiers et falaises écumantes, ruisseaux dans les mousses et granits creusés par les vagues furieuses, grâce et infini, peut être une épithète blessante.

— Tu ne peux concevoir cela?

— Non.

Elle s'est mise à rire, et m'a dit :

— Ni moi non plus.

Et, sans y penser davantage, elle a continué de luire au soleil, souriante et inaccessible, sculptée par les tempêtes, sûre d'être la plus belle île de l'archipel.

II.

TU ADMIRES, DONC TU N'IMITES PAS.

Quand Victor Hugo est venu, on a dit qu'il imitait Shakespeare, Calderon, Gœthe, Schiller, etc.; le drame était un produit de l'invasion, il avait été apporté en France sur les fourgons des Cosaques. On sifflait *Hernani* par patriotisme.

Ceux qui viennent maintenant, on dit qu'ils imitent Victor Hugo.

Cela tient à plusieurs raisons, d'abord à celle qu'a si bien dite Pascal : « A mesure qu'on a plus d'esprit, on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux. Les gens du commun ne trouvent pas de différence entre les hommes. »

Une autre raison, c'est que Victor Hugo admirait Shakespeare et que nous admirons Victor Hugo.

Tu admires, donc tu imites. Cette vérité a été vraie.

Il y a eu un temps où admiration impliquait copie. L'art du passé avait pour principe « l'imitation des modèles ». Ce dénûment d'initiative était logique en monarchie. La monarchie dispense le poëte, comme le citoyen, de toute personnalité; le mérite est de ne pas enfreindre l'ordre, de rester dans la tradition, de bien obéir, d'être un fidèle sujet. Des sujets la révolution avait fait des hommes en politique, mais le général du dix-huit brumaire ne lui avait pas laissé le temps de se manifester en art. Ce n'était pas l'empire qui pouvait donner l'initiative à la littérature! Il avait enrégimenté l'intelligence et discipliné le talent. Le vers était la cavalerie et la prose l'infanterie. Il y avait un corps d'élite : la tragédie, et la ligne : la comédie. Le théâtre était une caserne; heure fixe pour se coucher (unité de temps), défense de sortir (unité de lieu). Toute pièce était une charge en cinq temps : — Exposition : *Présentez armes;* second acte : *Chargez armes;* troisième acte : *bourrez;* quatrième : *en joue;* dénouement : *feu!* Le théâtre n'était pas seul réglé militairement. S'aligner sur le voisin, emboîter le pas, faire tous le même geste à la même seconde, tel était l'idéal de tous les conscrits littéraires. Pour humanité la garnison, pour dictionnaire le mot d'ordre, pour conscience l'obéissance passive. Les différents corps avaient chacun leur uniforme; la « poésie légère » avait le sien; l'élégie, l'épître, la fable, la satire, le conte, avaient le leur. L'ode por-

tait des palmes au collet et une lyre à la main.

Enfin l'empire tomba, et la littérature fut licenciée. Tous furent libres de rentrer dans leurs foyers, d'être chez eux, d'être eux. L'art n'eut plus de consigne, on rompit les rangs, les genres se mêlèrent, on alla où l'on voulut, on se répandit en tous sens dans la vie et dans la nature, l'autorité disparut et le Moi fut souverain. Cela ne supprima pas l'admiration; seulement elle passa des poëtes dociles aux poëtes volontaires, de Racine à Shakespeare. Il en résulta qu'admiration et imitation, qui jusqu'à ce moment avaient été des synonymes, devinrent des contraires. Car de quoi admira-t-on Shakespeare? De n'avoir imité personne. On ne lui ressembla donc qu'en ne l'imitant pas. Pour faire comme lui, on dut faire autrement que lui. L'ancienne parole : Tu admires, donc tu imites, devint un contre-sens, et il fallut dire : Tu admires, donc tu n'imites pas.

Cette indépendance que les écrivains nouveaux ont eue avec Shakespeare, ils l'ont eue l'un avec l'autre. Leur foi commune, étant le droit d'être soi, contenait leur diversité. Les vieux de tout âge qui croient encore aux « écoles » seraient peut-être embarrassés de trouver un seul point de critique, de politique ou de religion sur lequel les « disciples » soient d'accord avec le « maître » ou entre eux. — En critique, je prends Racine : Paul de Saint-Victor l'affirme, Théophile Gautier en doute, je le nie. Racine n'est qu'un détail; mais les « romantiques »

s'entendent au moins sur le « romantisme »? Wilhelm Schlegel a dit que le romantisme c'était le christianisme; Victor Hugo semble le croire, dans la Préface de *Cromwell;* Gautier proteste. Je me souviens d'une discussion très-éclatante où Méry soutenait l'excellence de l'art chrétien contre Gautier qui nommait Jésus « le chef des grisâtres ». — En politique, Victor Hugo est le grand représentant de la république, Théophile Gautier est indifférent, Alfred de Musset est hostile. — En religion, nous ne nous trouvons guère ensemble, Victor Hugo, ses fils et moi, sans parler de Dieu, et c'est entre nous une incessante contradiction. Victor Hugo dit : « Dieu est; je ne nie pas le mal, mais j'affirme l'infini; » moi, je dis : « Le mal est; je ne nie pas Dieu, mais j'affirme l'homme. » — Il ne me paraît pas que tout cela puisse se traduire par *Magister dixit.* Si cette variété de l'opinion se répète dans le talent, c'est ce qui n'aurait besoin d'être démontré qu'à ceux qui ignoreraient que le fond et la forme sont solidaires et que le style c'est l'homme même. Le livre naît de tout l'homme, critique, citoyen et croyant. Deux hommes différents produiront le même livre le jour où le cerisier et le figuier produiront le même fruit. Pour les honnêtes critiques qui ne veulent pas croire que les figuiers ne font pas de cerises, on n'a qu'à prendre deux œuvres de même nature dans Victor Hugo et dans un de ses admirateurs les plus fervents, et à demander, par exemple, quel rapport il y

a entre le *Voyage en Espagne* de Gautier, d'un éclat si bref et si net, et le *Rhin* de Victor Hugo, d'une abondance si large et si profonde, — ou bien entre le théâtre de Victor Hugo, fait de contrastes, où l'ombre heurte brusquement la lumière, où Ruy Blas est grand ministre et laquais, Triboulet père et bouffon, Lucrèce Borgia mère et empoisonneuse, Marion perdue et regagnée, Gilbert menteur et vrai, et qui est la rude bataille du bien et du mal, et le théâtre de Paul Meurice, où le bien règne tranquille, où la vertu n'a pas une tache, où Benvenuto Cellini, Fanfan la Tulipe, François les Bas-bleus, l'Avocat des pauvres, le Maître d'école, le Roi de Bohême, tous, sont le dévouement absolu?

On prononce souvent, à propos de Victor Hugo, le mot de royauté littéraire. Victor Hugo est bien autre chose qu'un roi, c'est un génie. On finira par s'apercevoir que c'est tout aussi petit de commander que d'obéir. Corneille l'a dit : *Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose!* Et Victor Hugo l'a dit aussi : *L'esclave le mieux attaché, c'est le maître.* Donc, plus de maître ni de roi. J'assistais, en mars 1848, à une réunion des « artistes dramatiques » qui choisissaient leur candidat pour l'Assemblée constituante. Il va sans dire qu'ils choisirent Victor Hugo. On lui avait demandé de venir, il était venu et avait parlé, comme toujours, en grand orateur. Quand il redescendit de la tribune, un comédien de province s'y précipita enthousiasmé et s'écria qu'il

n'y avait plus de roi en politique, mais qu'il y en aurait toujours en littérature. Sur quoi, un autre comédien se leva et déclara qu'il partageait l'enthousiasme de son honorable camarade, mais non son opinion, et qu'on ne venait pas de renverser la monarchie pour monarchiser la « république des lettres ». Cet autre comédien me parut avoir complétement raison.

Ceux qui comprennent Victor Hugo l'admirent d'être *lui :* leur admiration signifie qu'ils veulent être *eux*. Royauté littéraire? Victor Hugo serait un roi singulier auquel ses « sujets » prêteraient serment de désobéissance.

Donc, les critiques qui concluent de l'admiration à l'imitation font un raisonnement qui aurait été juste il y a quarante ans. C'est selon qui l'on admire. Admirer les copistes, c'est signe d'imitation; admirer les inventeurs, c'est preuve d'originalité.

Mais ceux qui s'obstinent à confondre l'admiration avec l'imitation ne le font pas tous par vieillesse; quelques-uns ont une meilleure raison : l'envie. Ils espèrent qu'ainsi ils empêcheront d'admirer. Toutes les fois qu'on leur fait l'affront d'acclamer un poëte, ils se vengent de l'admirateur en l'appelant plagiaire. Il y a des esprits qu'ils effrayent et qui se hâtent de rentrer leur enthousiasme, de le renier, d'insulter ce qu'ils ont adoré, de cracher sur leur dieu. Alors l'envie leur pardonne, elle les aime, elle leur découvre une originalité subite, elle les

adopte avec frénésie. On nommerait aisément plus d'un poëte et plus d'un critique qu'elle a improvisés grands critiques et grands poëtes le jour où ils ont déserté l'art contemporain, et qui sont glorifiés surtout d'avoir été lâches et traîtres.

Il y a d'autres esprits qui ne veulent pas de cette gloire-là. Il y a ceux qu'on n'intimide pas, ceux qui disent leur pensée sans regarder s'ils y gagnent ou s'ils y perdent, ceux qu'on ne fait pas taire. On peut les appeler comme on voudra, ils n'atténueront pas leur admiration, ils l'exagéreraient plutôt, ils ne déserteront pas le génie, ils le chercheront, ils le fréquenteront, ils iront à lui en public. Et ils donneront cela comme une preuve de leur indépendance, car on n'évite dans la rue que ses créanciers. Ils savent bien que Dante peut acclamer Virgile à chaque tercet sans que la *Divine Comédie* soit l'*Énéide*, et ils se contenteraient à la rigueur d'être les Dante de Victor Hugo.

III.

LES TALENTS MODESTES.

Jeune homme, sois modeste.

Non pas seulement dans tes préfaces. Une préface modeste est une bonne chose, l'auteur a raison de se rapetisser tant qu'il peut, de se faire humble, de s'aplatir, de se railler, de faire sourire cette pauvre envie. L'envie tombe parfois dans ce piége; elle ne se méfie pas de ces livres que leur propre auteur traite si lestement, et, les croyant réellement médiocres, elle les déclare sublimes : l'avenir la prend au mot, et son mensonge dit vrai. Tu dis que c'est très-beau? tu te trompes, c'est très-beau.

La représentation peut aussi corriger utilement une pièce trop belle. Si tu as le malheur de faire un drame sincère, énergique, résolu, porte-le au boulevard, à la Gaité ou aux Variétés, au théâtre qui sera le moins suspect de littérature. Pas à la Porte-

Saint-Martin, on y a joué *Lucrèce Borgia*. Ne prends pas le principal acteur. Si tu avais Frédérick, tu serais perdu. Choisis des acteurs obscurs, des débutants, des figurants. Les envieux ne se tiendront pas en garde; ils désireront que tu réussisses parce que c'est avec ces succès momentanés qu'ils taquinent les renommées durables; tes moindres intentions seront comprises et acclamées; tes figurants joueront mieux que les acteurs célèbres, car le plus grand de tous les comédiens c'est le succès; les critiques ne s'effaroucheront pas d'un « auteur de boulevard », et te mépriseront assez pour t'admirer.

Mais ce ne sont là que des palliatifs. On s'aperçoit bientôt que la préface n'est pas le livre, que l'humilité de l'auteur n'est qu'une ironie, qu'en se moquant de lui c'est des autres qu'il se moque, et que, si l'on saignait un poëte modeste, la cuvette s'emplirait d'orgueil. — Le drame s'imprime, et alors plus de petit théâtre, plus de figurants; les critiques lisent la pièce et se la jouent eux-mêmes, et je t'assure qu'ils se la jouent très-bien; je me trompais tout à l'heure en disant que le plus grand comédien du monde était le succès, c'est l'envie.

Ne compte donc pas trop sur la représentation ni sur la préface. Les feuilletons finissent toujours par voir la pièce derrière le théâtre et le livre derrière l'auteur. La modestie qu'il leur faut, ce n'est pas celle de l'acteur ou du poëte, c'est celle du poëme.

Fais plutôt de la prose que des vers, plutôt des brochures que des livres, plutôt des nouvelles que des romans, plutôt des comédies que des drames, plutôt des proverbes que des comédies, plutôt trois actes que cinq, plutôt un que trois.

Raccourcis de jour en jour la taille de ton œuvre, afin que les envieux, voyant qu'il y en a de moins en moins, espèrent vaguement l'instant où il n'y en aura plus du tout.

Quand je dis proverbe, tu comprends ce que je veux dire. Il ne suffit pas qu'une pièce n'ait qu'un ou deux actes. Une petite perle vaut plus qu'un gros caillou. Le style ne se mesure pas au mètre. Les seuls critiques ne sont pas les montres. Une miniature peut être plus grande qu'une toile de cent pieds de long sur quarante de large. Toute la vie peut tenir dans une strophe. Le ciel tient dans la prunelle de l'œil.

Certes la brièveté matérielle importe, mais surtout le caractère mesquin et puéril des passions que tu exprimeras. Prends la vie par le petit côté. Les bavardages qui ont un fort intérêt pour les oisifs, les graves niaiseries des salons, les causeries sur la dernière mode, les caquetages sans profondeur et sans enseignement, voilà ce que tu dois reproduire. Et ces comédies de paravent, ces dialogues imperceptibles, ces pièces faites au moule d'un dé à coudre, ne seront pas pour le théâtre des Variétés, ni pour le Palais-Royal, ni pour les Délassements-

Comiques, mais pour le Théâtre-Français, et l'on te saura d'autant plus de gré de réduire à ces misères une scène chargée de représenter les larges développements du cœur humain et les batailles sanglantes de la volonté contre la destinée.

Vois le succès d'Alfred de Musset! on a choisi sa pièce la plus insignifiante et la plus vide, le *Caprice*, et alors les feuilletons ont été agréablement surpris. Quoi! c'est là Alfred de Musset? Nous nous attendions à quelque chose de libre et de fier, nous avions des préventions contre lui; on nous parlait d'un poëte lyrique, bah! M. Scribe ferait ça, bravo; on nous annonçait Byron, c'est M. Théodore Leclercq, battons des mains; ce n'est pas un poëte, c'est un grand poëte!

Pourtant les passions terribles te sont permises; elles peuvent même t'être profitables, si tu sais t'en servir. Fais-leur ce que les dompteurs font aux bêtes féroces, caresse-les, énerve-les, corromps-les, dépraye-les. Et les envieux te seront reconnaissants d'affadir les lions. Je me souviens d'un drame où le père et le fils aimaient la même femme et se battaient en duel; mais cela était arrangé d'une façon si modérée et si adroite que cet inceste parricide ne causait qu'une émotion douce.

Il y a des poëtes qui se comportent autrement. Il y a des natures hautaines que tentent toutes les imprudences et qui envient à Icare jusqu'à sa chute; des esprits remuants et excessifs que l'horizon gêne

et dont les bouillonnements insensés soulèvent par moments le ciel comme un couvercle d'airain. — Ceux-là ne sont pas discrets, ils ne rentrent pas les coudes, ils ne se glissent pas le long du mur, ils s'installent brutalement au centre radieux de l'attention publique. Ils ne demandent pas, ils réclament; ils ne se présentent pas en solliciteurs de la réputation, mais en créanciers de la gloire.

Ils sont toujours mal reçus. Ils sont contestés, insultés, lapidés, salis, toute leur vie. Quand on est obligé de les payer, on le fait avec rage. On leur jette la gloire à la tête.

Ce n'est pas là ce que tu cherches, hein? Fais donc ce que je te dis. Sois bien sage, dans l'âge des témérités. Sois prudent, réservé, sobre, décent. C'est si gentil pour les eunuques un jeune homme qui n'a pas de maîtresse! c'est si charmant un jeune homme qui n'est pas jeune! c'est si joli, la jeunesse, cette surabondance, cette explosion de la séve, ce débordement de branches et de feuilles, cette forêt vierge de fantaisies touffues et violentes où s'embarrasse l'aile des oiseaux bizarres, devenue une petite cage bien distribuée et bien propre où un serin répète les airs qu'on lui a appris! c'est si ravissant un poëte de vingt ans qui n'est pas extravagant, qui ne cogne pas son front aux étoiles, qui n'attelle pas à son imagination les chevaux du soleil, qui conduit posément le long du boulevard un sujet d'occasion traîné par une phrase poussive! c'est si beau, Phaéton cocher de fiacre!

Sois le garçon rangé et pas trop riche que rêvent pour mari les idées pauvres.

Ne lis pas Molière, ça te griserait; ne lis pas Shakespeare, ça te soûlerait.

Suis les conseils que je te donne en toute sincérité, et les immenses chutes seront pour d'autres, et la cire de tes ailes ne fondra pas dans le ciel, et tu ne donneras ton nom à aucune mer, et tu ne naufrageras pas dans ta cuvette, et tu ne trébucheras pas, cher ventre-à-terre, et tu ne perdras pas un cheveu, bon chauve, et les critiques reconnaissants te dresseront une colonne modeste, et tu auras tout ce qui constitue l'idéal des poëtes sérieux, l'applaudissement non coupé de sifflets, les fortes recettes, le ruban rouge à vingt-cinq ans, l'académie à trente-six, la considération de ton concierge, la fille de ton notaire, et la mairie de ton village.

Hauteville-House, janvier 1856.

IV.

LE THÉATRE.

Qui veut des miracles ? en voici.

Il y a, dans les moindres villes, un lieu où, chaque soir, pendant quatre heures, hommes, femmes, tous les âges, toutes les conditions, la caste et la foule, le lettré et le paysan, le millionnaire et la servante, le vice et la vertu, tous les contraires viennent vivre de la même pensée, espérer et trembler en commun, rire du même mot, pleurer ensemble.

Le théâtre, c'est la fraternité.

Et c'est l'égalité. A ce souper de l'esprit où Shakespeare donne à manger sa chair et à boire son sang, tous les passants sont invités, et la reine n'est pas mieux servie que le matelot. C'est pour toi aussi, pauvre ouvrière mal vêtue, que les grands poëtes et les grands comédiens travaillent jour et nuit; pour

toi que Molière sanglote avec Arnolphe, pour toi que Hugo console Marion de Lorme. Le mouchoir de dentelle et la manche de toile essuient les mêmes yeux humains. La prostituée se lave en pleurant avec la vierge.

Autre miracle. Dans cette foule qui est là, chacun a sa préoccupation, son ennui, sa plaie, sa vie. On lève une toile, et aussitôt préoccupation, ennui, plaie, vie disparaissent. Le drame s'empare de tous; tous s'oublient pour ne plus exister que dans les personnages qui souffrent ou jouissent sur la scène. Que Chimène soit heureuse, voilà pour ce soir l'unique désir de ce marchand qui a, dans trois jours, une échéance difficile, de cet ouvrier qui n'est pas sûr de dîner demain, de ce jaloux que sa maîtresse torture. Ce poitrinaire qui se sait condamné s'inquiète pour la vie de Desdemona.

C'est là l'œuvre immense des représentations théâtrales de nous arracher à nos affaires, à nos soucis, à notre maladie, à notre bourse et à notre peau, et de nous remuer jusqu'au fond des entrailles pour des misères qui ne sont pas les nôtres. Générosité de l'homme, magnanime abandon de soi-même, sacrifice des joies et des douleurs égoïstes, dévouement de la pensée, effusion d'une foule dans autrui, tels sont les vrais noms du théâtre.

L'histoire aussi intéresse l'homme aux souffrances d'autrui ; mais les souffrances de l'histoire sont réelles. Dante a été proscrit, Colomb a été emprisonné, Jean Huss a été brûlé. — Mais s'oublier pour des personnages imaginaires, qui ne souffrent pas réellement, qui ne sont pas au monde, pour les chimères d'un poëte ! Le public rejette ses chagrins vivants pour s'attrister des chagrins d'une fiction. Magnifique prodigalité de sympathie.

Le roman aussi intéresse l'homme aux souffrances d'êtres imaginaires ; — mais l'émotion du roman, le théâtre la centuple par les splendeurs de ses lustres, par les musiques de ses orchestres, par la verve de ses comédiens, et surtout par ses milliers d'auditeurs. C'est au théâtre que l'enthousiasme éclate, c'est là le pays des bouches qui acclament, des paupières qui se mouillent, des tonnerres d'applaudissements, des avalanches de bouquets ! Tous s'entr'aident pour comprendre et pour sentir ; l'éducation et l'instinct se pénètrent et se complètent ; chacun se multiplie de tous, l'émotion se communique du drame au public et du spectateur à l'auteur, l'âme de la foule et l'âme de la pièce se rejoignent, et le théâtre tout entier, salle et scène, n'est plus qu'une chaîne électrique où circulent et se précipitent, ronde prodigieuse, les multitudes mêlées aux idées.

Le drame, c'est l'idée en action.

Quand le poëte dramatique veut enseigner une vérité, il ne fait pas comme le philosophe, il ne la dit pas, il ne l'insinue pas phrase à phrase, il ne la persuade pas laborieusement et froidement, il ne la démontre pas, — il la montre.

Il la fait action, il la fait homme ou femme, il la jette, palpitante, devant la foule, il la fait marcher, chanter, crier, rire, pleurer, se tordre les bras, sur une scène rayonnante.

Le drame, c'est la philosophie vivante et saignante. La scène est la butte glorieuse et douloureuse où viennent, en chair et en os, pousser le cri suprême et achever leur passion toutes les vérités que doit diviniser l'avenir.

Le théâtre, c'est le Golgotha de l'idée.

Donc le poëte dramatique transfigure ses rêves en réalités. Son cerveau jupitérien accouche d'idées qui vont et qui parlent. Il pense des hommes.

Et ces hommes-là ont une vie robuste et illustre. Ils sont immortels et universels, citoyens de tous les territoires et de tous les siècles. Oreste est connu dans des pays qu'Eschyle ne connaissait pas. Juliette a deux cents ans, et Roméo se tue toujours pour elle.

Faire des hommes! œuvre inouïe. Avoir, comme Dieu, ses créatures; ajouter ses visions aux histoires; faire coudoyer les grands hommes par ses imaginations; dire à Sésostris et à Charlemagne : Faites de la place à Hamlet; rangez-vous, voici Ruy Blas!

L'idée ayant un corps, tous la voient.

Descartes est forcé de trier ses élèves, il ne s'adresse qu'à un petit nombre, n'admet que des esprits préparés par de longues études, et les prend un à un; Molière accepte tout le monde, tous lui sont bons; il ramasse pêle-mêle l'ignorant et le savant, le portefaix et le porteflambeau, il prend son public à même le peuple, il fait ruisseler la rue dans la salle.

De là, une force énorme au service de la civilisation. De là, une propagande deux fois toute-puissante : universelle, puisqu'elle ne demande pas même qu'on sache lire; irrésistible, puisqu'elle saisit l'homme par l'émotion.

Platon discute avec les individus; Eschyle passionne les masses.

Le poëte est dans le drame comme Dieu dans la création.

Jamais le grand poëte dramatique qui est partout ne prend la parole et ne vient en personne expliquer sa pensée. Il laisse parler son œuvre. Il ne dit pas : voici l'idée de ce fait, voici pourquoi Rome est en ruine, voici comment il faut entendre la tempête, voici ce que l'océan signifie. Il allume ses astres, fait frapper les trois coups par le tonnerre, vous jette à poignées les figures et les événements, les êtres et les choses, les harmonies, les contrastes, le jour et la nuit, le génie et le monstre, Ésope costumé en esclave et Caligula en empereur, la marguerite sous le sabot du rustre, le peuple sous la botte du césar, Socrate qui pense et la ciguë qui pousse, le petit oiseau qui fredonne sur le gibet où râla Jésus, — et puis, concluez.

Le poëte dramatique, lui aussi, emplit de son esprit des événements et des figures qui le représentent. Sa pensée est là dedans, c'est à vous de la trouver. Il n'ajoute rien. Il n'a pas de description à faire : le décor les fait; il n'analyse pas les caractères : l'action s'en charge. Il crée un monde et se tait.

La forme dramatique est la forme divine.

Dieu est partout et ne se montre nulle part. Le grain de sable le possède, et le Mont-Blanc ne le connaît pas.

Le poëte dramatique est le grand invisible de la poésie.

Le poëte lyrique dit sa propre émotion et ne met en scène que lui-même; le poëte épique y met des personnages, mais il les accompagne et se tient toujours à leur côté, comme un père avec ses enfants, prêt à expliquer leur conduite, à leur venir en aide, à parler pour eux; — le poëte dramatique vous jette la vie, et s'en va.

Laisser son idée toute seule, l'abandonner aux foules brutales, sans personne qui la protége, qui la dirige, chose terrible. Eschyle commença!

Quand il arriva, il n'y avait encore en scène qu'un personnage à la fois. Le poëte ne hasardait ses personnages qu'un à un, et il ne les quittait pas. Il occupait le devant du théâtre; il s'appelait le chœur; il s'étalait, vaste, bruyant, chantant les hymnes, agitant les thyrses, menant les danses sacrées. Derrière le poëte démesuré, défilaient, à de longs intervalles, des figures isolées et rapides, qui n'avaient que lui pour interlocuteur, qui lui confiaient leurs peines, qui le prenaient pour intermédiaire entre eux et le peuple, qui ne parlaient qu'à lui, qui ne se séparaient pas de lui.

Eschyle fit une révolution : il mit deux personnages ensemble.

De ce moment, ce ne fut plus au poëte que les personnages s'adressèrent, ils n'eurent plus les yeux sur lui, le personnage parla au personnage, ils agirent entre eux: ils existèrent! Le centre de la représentation ne fut plus le thymélé où se tenait le chœur,

mais le proscénium où montaient les acteurs. Le poëte ne s'en alla pas encore tout à fait, il resta encore quelque temps, non pas sur la scène exhaussée où l'action fixait le regard et l'esprit du peuple, mais au bas des degrés, sous les pieds des acteurs, simple témoin du drame, s'y mêlant de moins en moins, jetant à peine quelques mots dans le dialogue, attendant que les personnages fussent sortis pour dire sa pensée. Lui qui jusqu'à Thespis avait été le personnage unique, et jusqu'à Eschyle le personnage principal, il ne fut plus qu'une sorte de spectateur discutant la pièce dans les entr'actes.

Le chœur d'Eschyle est un spectateur ému et volontaire qui prend parti pour un personnage contre l'autre, qui écoute le drame avec anxiété, qui est encore assez près de l'action pour que, par instants, elle le saisisse et lui mette à la main le rameau des Suppliantes ou la torche des Euménides. Le chœur de Sophocle est un spectateur calme, impartial, indifférent; il reste en dehors du drame; les personnages se passent de lui; il parle encore de la pièce, mais sans passion, et de jour en jour il raccourcit son commentaire inutile; il laisse parler l'action.

Euripide parle d'autre chose, de ses propres affaires, de ses autres pièces, des accusations portées contre lui. Il est si loin de son drame que, dans *Danaé*, il oublie qu'il est femme et parle au masculin.

Ce qui est l'accident d'Euripide est l'habitude

d'Aristophane. Au milieu de toutes ses pièces, le chœur, quel qu'il soit, homme, femme, nuée, guêpe, grenouille, plante là les personnages, se tourne vers le public, et l'entretient des affaires et des opinions d'Aristophane. Aristophane propose des lois, cause de tout, surtout de lui, et montre une fois de plus comme la modestie est inséparable du vrai talent. Parabase des *Nuées :* « Persuadé que cette pièce, travaillée avec tant de soin, était la meilleure de mes comédies, je crus devoir la soumettre une première fois à votre goût; cependant je fus vaincu par des rivaux ineptes. » Parabase des *Guêpes :* « Au milieu des libations, le poëte atteste encore Bacchus que jamais on n'entendit de meilleurs vers comiques. C'est une honte pour vous de n'en avoir pas compris le mérite. » Parabase de la *Paix :* « Un poëte qui se vanterait lui-même dans les anapestes qu'il adresse aux spectateurs mériterait d'être battu de verges; mais, s'il est juste, ô Minerve, d'honorer le meilleur et le plus célèbre de tous les comiques, notre poëte croit avoir droit à de grands éloges. »

Le reste du chœur n'était plus que le prétexte de la parabase : Plaute le supprime. Le prologue, c'est la parabase sans le chœur. Le poëte s'efface de plus en plus; au lieu d'un groupe nombreux qui reste sur le théâtre tout le temps de la représentation, un seul acteur entre, dit quelques vers, et ne revient plus.

Calderon ne paraît pas dans la pièce. Seulement,

quand la pièce est finie, il passe la tête, et dit un mot : — « Ainsi finit le *Médecin de son honneur;* pardonnez-en les nombreuses imperfections. » — « Et, sur ce dénoûment si étrange, l'auteur achève heureusement la *Dévotion à la croix.* » — Le poëte sort de la scène, il a le pied sur le seuil de la porte.

Un mot, voilà ce qu'est devenu l'énorme chœur de Thespis. C'est encore trop. Dans la comédie de Molière et dans le drame de Shakespeare, le poëte n'est plus visible; pourtant on le sent encore çà et là, non plus distinct et ayant son rôle spécial, il n'existe plus par lui-même, il se cache dans ses personnages. A un moment donné, la comédie de Molière s'arrête, la dissertation se substitue à l'action, et les personnages font eux-mêmes ce que le chœur grec faisait pour eux; ils discutent l'idée de la pièce : Arnolphe et Chrysalde discutent l'éducation des femmes, Alceste et Philinte les relations des hommes, Orgon et Cléante la dévotion, don Juan et Sganarelle l'athéisme. — Le poëte achève de disparaître dans Shakespeare, et n'est plus reconnaissable qu'à des fragments de philosophie directe et aux monologues où les personnages annoncent d'avance ce qu'ils vont faire.

Ainsi, de siècle en siècle, le poëte a émancipé l'action. Ce n'est pas le premier jour qu'il a osé la quitter; il a fallu qu'elle grandît et que le public grandît avec elle, qu'elle parlât et que le peuple entendît; il a hésité; il est parti pas à pas; il se retour-

nait toujours pour la voir. Il a mis deux mille ans à sortir de la scène.

Et, tant qu'il a été nécessaire à son drame, il est resté sur le théâtre, non-seulement en esprit, mais en personne. Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Plaute, Shakespeare et Molière ont été comédiens.

Maintenant le poëte n'est plus comédien, ni personnage; il abandonne son œuvre à l'acteur qui voudra la jouer et au spectateur qui voudra la juger; il ne la défend plus de son corps ni de sa pensée. Il la lâche librement dans les hasards de la représentation. Il s'en rapporte à elle. Le poëte dramatique a confiance dans sa création.

Forme superbe, forme souveraine, entière, parfaite, qui n'a besoin de personne, qui, devant cette redoutable tâche, l'enseignement du peuple, dit au poëte : Reste dans la coulisse, je suffis.

Jersey, Marine-Terrace, octobre 1855.

V.

LA CAPITALE DU DRAME.

Toute pensée traduite en personnages et en action est drame, dans le sens large du mot. Il y a des romans et des odes qui sont des drames. Le livre de Job est un drame; la parabole du bon Samaritain est un drame. L'*Iliade*, le *Romancero* et la *Divine Comédie*, tas de drames. Cervantes et Rabelais sont des poëtes dramatiques. *Notre-Dame de Paris* est un drame. Balzac est plus dramatique dans les *Treize* que dans *Quinola*. Toutes les formes sont du domaine du drame, — mais le théâtre est sa capitale.

Chaque lundi, le rez-de-chaussée de tous les journaux sans exception appartient aux productions scéniques de la semaine, si insignifiantes et si nulles

qu'elles soient. Pas un seul acte qui n'entre, immédiatement, sans frapper. Et le pauvre jeune poëte qui aura ciselé son amour en sonnets étincelants, le critique qui aura proposé une nouvelle explication de l'art, le philosophe qui aura questionné hardiment la mort, tous les rêveurs profonds qui ne seront pas précédés d'un nom célèbre, attendront six mois une audience qui ne viendra jamais.

Cette iniquité qui révolte les écrivains des livres, ce privilége inouï accordé par toute la presse aux moindres créations du théâtre, et sanctionné par le public, rédacteur en chef de tous les journaux, exprime, d'une façon excessive et brutale, l'excellence et la domination du drame.

Le drame est parmi les formes littéraires ce que l'homme est parmi les êtres terrestres : l'équilibre de l'idée et du fait, de l'âme et du corps.

Or, il y a des enfants qui viennent rachitiques, goîtreux, sourds, muets, aveugles; et il y a de fiers et vigoureux oiseaux qui vivent dans les montagnes et dans les tempêtes, superbes, causant avec le tonnerre, soufflétant l'orage à coups d'aile, et faisant baisser les yeux au soleil.

Et néanmoins, entre ces deux œuvres de Dieu, celle qui plane glorieusement dans les rayons et celle qui rampe misérablement dans la boue, quelle est celle dont on se préoccupe, quelle est celle qu'on soigne et qu'on respecte, quelle est celle dont la vie et la liberté sont sacrées?

Si difforme qu'il soit, si grossier de corps et si pauvre d'âme que l'ait fait le céleste auteur, l'enfant est d'une race plus haute que l'oiseau.

Une ode est un aigle, un vaudeville est un bossu.

Paris, octobre 1848.

VI.

LE MÉLODRAME.

Quand ils ont dit *mélodrame*, ils ont tout dit. Creusez la fosse, la pièce est morte.

Mélodrame, ça signifie trois choses affreuses : — premièrement, action, intérêt saisissant, dénoûment sur la scène, agonies, cadavres, toutes les brutalités et toutes les férocités; — deuxièmement, profusion du spectacle, six, sept, huit, quinze actes, étude du costume, réalité du décor; — troisièmement, musique. Au commencement du cinquième acte d'*Hernani*, il y a la musique du bal de noces. Les figurants chargés des personnages secondaires qui ouvrent l'acte étaient furieux aux répétitions. Entrer sur des ritournelles comme des acteurs de boulevard! — Tiens, je me croyais au Théâtre-Français, je suis à l'Opéra-Comique! — Si je chantais mon rôle? — Je

n'ai pas besoin d'apprendre ces vers-là, le public n'en entendra pas un mot. — Allons donc, la grosse caisse! — En avant, la danse des ours! — Ces spirituelles plaisanteries vengeaient le théâtre profané. Encore maintenant, au Théâtre-Français, dès qu'une pièce emplit la salle, on supprime l'orchestre des musiciens. Sinon, l'orchestre égaye parfois l'entr'acte et, les trois coups frappés, dépêche une courte ouverture; mais, aussitôt que la toile se lève, les musiciens posent doucement leurs instruments à terre ou sur leur chaise, et respectent la majesté du lieu en filant rapidement au café où ils ont laissé en train une partie de dominos.

Action?

L'action est la chair, le geste, l'évidence de l'idée. Sans doute il ne faut pas que la chair soit tout. Les auteurs vulgaires se tourmentent modérément de mettre une leçon au centre de leur œuvre. Pourvu que les scènes soient bien attachées et représentent à peu près des membres, pourvu que la pièce se tienne sur les pieds — ou sur les pattes, c'est plus qu'il n'en faut pour combler l'ambition des plus fiers. Leur unique préoccupation est le côté physique du théâtre. Ils font ce que feraient les pères qui borneraient l'éducation de leur enfant à l'hygiène, à l'é-

quitation, à la chasse et aux exercices fortifiants, et qui n'oublieraient qu'une toute petite chose : son âme. Leurs chefs-d'œuvre sont de robustes idiots.

Mais je n'accepte pas pour des mélodrames le tas d'ouvrages sans nom qui usurpent audacieusement ce beau titre. Et je disais un jour à un faiseur de mélodrames : — Pourquoi donc ne faites-vous pas de mélodrames?

— Pas d'action pure, mais pas de pensée pure. Il faut que l'action pense, mais il faut que la pensée agisse.

Action brutale? Eschyle n'est pas doux quand il fait tuer le mari par la femme et la mère par le fils. Shakespeare n'est pas calme quand il lâche Iago; quand il démuselle Richard III; quand il égorge le roi, la reine, le prince, tout, jusqu'à ce qu'il ne reste plus personne pour régner et que le Danemark soit ramassé par un passant; quand tout lui est bon pour le meurtre : le poison, l'épée, le poignard, l'oreiller; quand il arrache les deux yeux de Gloster et les jette sur le théâtre.

Action brutale! Avec cela que la vie est tendre, que la tempête est polie, que la guerre est modérée, que le tremblement de terre est discret, que le choléra fait des périphrases?

Mais comment l'idée, la réflexion, la philosophie sortiront-elles de ces violences et de ces bourrasques?

Comme la civilisation sort des révolutions.

L'action, c'est l'intérêt. Et savez-vous ce que c'est que l'intérêt du drame? c'est le désintéressement du public.

C'est l'intérêt du drame qui jette le public hors de ses affaires et de ses plaisirs, hors de sa journée, et qui le fait vivre dans autrui. C'est l'intérêt qui remue un peu la lourde torpeur humaine. Nous vous ménagerons, comptez-y, nous vous en ferons de petits intérêts modestes, timides, complaisants, qui ne vous saisiront pas brusquement, qui auront soin de ne pas vous froisser. De grâce, Calderon, respecte le nœud de leur cravate!

Nous craindrons de te réveiller, vil égoïsme humain! Nous te bercerons mollement dans ta loge ou dans ta stalle, nous te laisserons parler en riant à la fille de joie avec qui tu vas souper tout à l'heure, quand il y a des femmes sans pain, des ouvriers sans travail, des vieillards sans toit, des malades sans couverture, quand il y a des coups de vent sur la mer, quand l'Amérique dresse les chiens à la chasse de l'homme, quand le schah de Perse fait écrire son nom sur des têtes vivantes avec leurs dents qu'on leur arrache! Nous aurons peur de te faire mal en te touchant, prends-y garde! Ah! nous te secouerons, nous te frapperons, nous te réveillerons en sursaut, et tu entendras le râle de ceux que tu laisses mourir, et tu verras les gibets que tu laisses dresser, et, tandis que tu regarderas les épaules nues de ta maîtresse, les cadavres te regarderont,

et nous inviterons à ton souper l'éternel affamé ver de terre !

L'action appelle le costume et le décor.

Du moment qu'on donne un corps à l'idée, il faut bien lui donner un habit et une maison.

Eh bien, soit, un habit, ils y consentent, ils n'exigent pas absolument que les acteurs aillent nus, mais ce mélodrame en veut trop, d'habits : par moments, il se prend de passion pour les riches étoffes, pour les épées ciselées, pour les armures historiques, pour les cortéges splendides, sous prétexte que la splendeur existe, que le luxe existe, que les yeux existent.

De même, on lui passerait un décor, surtout si ce décor n'en était pas un, si c'était l'antichambre tragique ou la rue comique. Mais un décor précis, une maison réelle, de vrais murs, des portes qui ferment, des tables où l'on écrit, une cheminée où il y a du feu, un lit où vous coucheriez, une habitation habitable ; et non pas une, mais deux, trois, dix, vingt dans la même pièce, est-ce possible ? Ce mélodrame s'imagine que le fond importe à la figure, que le même ne va pas à toutes, que le lieu doit changer chaque fois que l'action change, qu'une idée a le droit d'avoir juste le nombre de décors qu'il lui faut,

même dix, même trente, — même un seul, si c'est une idée paresseuse ou d'humeur sombre qui n'aime pas sortir de chez elle; que, seulement, son immobilité doit venir de sa volonté, et non pas de la volonté du poëte; qu'il faut qu'elle soit libre de sa personne et qu'elle ait son passe-port signé pour s'embarquer demain si le caprice lui en vient et pour s'en aller en Chine; qu'il existe des gens qui ne mettent jamais le pied dans la rue, qui scellent leur vie entre quatre murs, qui n'en sont ni plus malheureux ni plus mal portants, et qui mourraient d'ennui en prison.

Monstrueux mélodrame, qui ne veut pas emprisonner l'idée! Et il n'a pas assez de tant de maisons, du salon et de la boutique, du palais et du taudis. En allant d'une porte à l'autre, il voit la rue, les champs, les arbres, les fleuves, les clairs de lune, et il les veut aussi. Il veut le dehors avec le dedans. Il a le plafond et il veut le ciel, il a le tapis et il veut la mousse, il a le miroir et il veut le lac, il a la bûche et il veut la forêt! Tant mieux, c'est par là qu'il périra. Ces énormités écraseront l'idée; ces magnificences matérielles la feront petite et pauvre, elle s'effacera, elle disparaîtra, elle se perdra dans sa forêt, elle se noiera dans sa mer.

Le mélodrame hausse les épaules. Singulière façon d'appauvrir l'idée que de lui donner le monde!

Il laisse aux adorateurs de la tragédie cette opinion que, le jour où l'on jouerait le *Cid* dans de

beaux décors, les vers de Corneille perdraient à l'instant même tout charme et toute valeur.

Si les clairs de lune écrasent l'homme, — alors, quel matérialiste que Dieu ! car la nature sera toujours le grand machiniste. Que seront jamais les spectacles scéniques auprès des spectacles réels? Un comparse piétinant sous une toile verte sera toujours une vague piteuse, un quinquet une maigre étoile, et les chênes trouveront toujours que le pinceau du décorateur est une brosse médiocre à côté de l'ouragan.

Le mélodrame se résigne donc à ne pas être plus spiritualiste que Dieu, et, par la même raison qu'il a mis l'idée dans le fait, il met le personnage dans le décor.

L'âme dans le corps, l'homme dans la nature.

Shakespeare va et vient; les siècles, les pays, les églises, les châteaux, les maisons, les auberges, les cimetières, les antres, les plaines, les bois, les océans, les horizons, la tempête, la grêle, les éclairs lui appartiennent.

Il choisit avec soin l'heure et le lieu qui conviennent à sa pensée. Il s'arrête devant le château d'Inverness, et le regarde :

La situation de ce château me plaît ; l'air
Pénètre légèrement et doucement
Nos sens rajeunis. — Cet hôte de l'été,
Le martinet hanteur de temples, prouve
Par sa chère présence que l'haleine du ciel
Souffle amoureusement ici; pas de saillie, pas de frise,
Pas d'arc-boutant, pas de coin favorable, où cet oiseau

N'ait fait son lit pendant et son berceau fécond.
J'ai observé qu'où cet oiseau multiplie et abonde
L'air est très-pur.

Alors, Shakespeare entre; c'est bien le château salubre qu'il faut pour augmenter le meurtre de Macbeth.

Shakespeare n'a pas cette bonté pour Regane et pour Goneril d'ignorer le temps qu'il fait lorsqu'elles chassent leur père; il sait que l'orage et la pluie furieuse et la foudre et la nuit noire sont sur la bruyère, et il les appelle contre les misérables filles; et, pour que la douleur du vieillard soit entendue, il la fait crier par le tonnerre, et il fait couler des yeux de ce père toutes les cataractes du ciel.

Oui, les voilà bien, les maisons, les arbres, les vagues, les nuages; les voilà, tous ces témoins mystérieux de l'homme. — Mais quoi! muets? N'entendrons-nous que le personnage? le décor se taira-t-il?

Est-ce que la nature n'a pas sa voix? Est-ce que la cheminée n'a pas son grillon? Est-ce que la branche n'a pas son oiseau? Est-ce que la marée n'a pas sa querelle avec le rocher?

Qu'est-ce donc qui sera l'oiseau, le grillon, le bruit?

La musique!

La musique, en effet, c'est la voix sans verbe, c'est le chuchotement de la feuille, le dialogue de la brise avec le brin d'herbe, le mugissement du pré, le hurlement de la jungle, c'est le langage du caillou dans le sol et de l'étoile dans la nuit, de ce qui ne peut pas s'exprimer et de ce que nous ne pouvons pas comprendre, de la pierre et de l'ange, de tout ce qui, d'en bas ou d'en haut, parle à l'homme de trop loin pour être entendu distinctement.

Ses instruments sont les entrailles mêmes des bêtes et des choses. Elle fend l'arbre et lui prend le cœur, elle creuse la terre et lui prend le cuivre, elle ouvre l'animal et lui prend les boyaux; et les cordes du violon racontent les peines de la bête, et le bois de la flûte pleure les misères de la plante, et les tuyaux de l'orgue crient le désespoir du métal.

Cris, gémissements, tressaillements, — mais pas un mot. La bête, la plante, le métal ne parlent pas. De grands musiciens ont essayé de faire parler la musique. Quoi! tant de notes et pas une syllabe? tant d'instruments, si réels, si palpables, si bien construits, calculés si juste, la caisse énorme, la basse profonde, la cymbale éclatante, la netteté du son du fifre, la précision des trous de la flûte, la chanterelle tendue si roide, tout excepté l'homme, la peau de l'âne, la fibre du chêne, le filon de la mine, toute cette matière et toute cette exactitude employées à produire du vague? ah! tu parleras! —

Impossible. C'est parce que la musique est le plus matériel des arts qu'elle en est le plus vague. Ils ont beau étreindre les violoncelles, essouffler les clarinettes, tordre les cors, elle siffle, tonne, brame, aboie, rugit, elle ne parle pas. De là, quand les actes vont finir, ces accès de colère du musicien qui rompt les cordes, éventre les bois, crève les cuivres!

Quel rêveur, en entendant les rondes de village, les chansons des petits gardeurs de chèvres qui s'ennuient, toutes ces mélodies rustiques et naïves qui se transmettent d'âge en âge sans qu'on sache qui les a faites, ne s'est pas dit que l'auteur inconnu pourrait bien être le bois lui-même?

Plus d'une fois, par les belles nuits de juillet, accoudé à une fenêtre ouverte sur un fleuve étincelant, lorsque tout à coup j'entendais au loin un pêcheur qui chantait en rentrant, j'ai cru un moment que c'était le fleuve qui respirait un peu plus fort, que les étoiles haussaient la voix.

L'orchestre, c'est la voix du décor.

Quand Eschyle cloue Prométhée sur l'immense rocher et fait monter des profondeurs de l'horizon le chant des Océanides, — mélodrame; quand Shakespeare mêle au morne Hamlet la chanson du fossoyeur et le royal enterrement d'Ophelia, — mélo-

drame; quand Hugo prend la vie et la mort, la table rayonnante de lustres, de cristaux, d'orfévreries, de femmes demi-nues, et le cercueil, les couplets de Gubetta et les psaumes des moines, et les entrechoque d'une main terrible, — mélodrame.

Le mélodrame, c'est l'art central et complet. C'est par le style la poésie, par l'orchestre la musique, par le décor la peinture, par l'acteur la statuaire.

Guernesey, Hauteville-House, janvier 1856.

VII.

LA TRAGÉDIE.

Il y a sur terre une mort et une naissance par chaque seconde. Chaque seconde est deuil ici et fête là, linceul et layette, dragée du baptême et clou du cercueil.

La vie, c'est la perpétuelle rencontre du triste et du gai, du sérieux et du ridicule, du beau et du hideux, du grand et du médiocre, de l'épique et du trivial, de l'infini et du matériel. C'est tous les contraires se croisant, se touchant, se pénétrant, se mêlant. Ce qui te fait rire me fait pleurer. L'ennui du maître est la vengeance du domestique. Pendant que son petit enfant se tordait brûlé dans son berceau blanc et rose, la mère était au bal et dansait et raillait amèrement la robe d'une amie trop belle.

A tout instant, le grotesque jaillit du douloureux,

et le douloureux du grotesque. Cet agonisant dit dans son délire des choses d'une bouffonnerie irrésistible. Vatel se tue parce que le poisson est en retard.

Dans tout instant, il y a la vie; dans tout homme, il y a l'homme.

On ne peut pas plus abstraire un homme de l'humanité, une heure de la vie, une passion de l'âme, qu'on ne peut puiser dans l'océan un verre d'eau de Seine.

La tragédie sépare la vie en deux lots : — dans l'un, les héroïsmes, les catastrophes, les crimes; dans l'autre, les vices, les ridicules, les infirmités, les appétits; — elle s'adjuge le premier lot, et jette le second à la comédie.

Pour la tragédie, tous les hommes sont graves et solennels, il n'existe pas au monde un seul imbécile; personne n'a jamais été avare, poltron, gourmand; personne n'a jamais eu d'indigestion; le corps n'est pas vrai, le ventre est une calomnie.

La principale majesté de Louis XIV, c'était sa perruque. Il le savait; aussi, tous les soirs, il laissait ses valets de chambre lui déshabiller le corps, non la tête. Quand c'en était là, il entrait derrière les rideaux, qu'on fermait soigneusement, ôtait lui-même, de sa main royale, sa perruque, et la passait, entre les rideaux écartés avec précaution, à un valet qui la recevait en détournant pudiquement les yeux. Le matin, avant de rouvrir les rideaux, le gentil-

homme de la perruque la repassait de la même façon au roi qui la remettait de sa propre main. Louis XIV n'a jamais été vu sans perruque.

Ni la tragédie non plus.

La tragédie a horreur de l'action.

Elle commence par lui ôter le décor, c'est-à-dire la réalité. L'homme se précise, s'accentue et s'explique par le milieu qu'il habite, par la rue qu'il choisit, par l'arrangement de sa maison, par le ciel qu'il reflète dans son teint, par l'ameublement où il reflète son esprit. La tragédie loge ses personnages dans une antichambre vague et nue, la même pour tous les actes, la même pour toutes les pièces. Et ensuite, comme il n'est pas très-habituel que les faits intimes, ténébreux, curieux, les duels, les crimes, tous les événements tragiques, aient lieu dans les vestibules, — la tragédie supprime tous les événements tragiques. Comme son décor, son action n'est qu'une antichambre. Tant que la chose se passe en conversations, ses héros restent en scène, et le public est libre de les contempler à son aise; mais lorsqu'ils ont assez causé et qu'il est temps d'exécuter, au moment juste où cela menace de devenir intéressant, les héros sortent et vont finir la pièce dans la coulisse. Il n'est question pendant quatre

actes et demi que du sacrifice d'Iphigénie, toute l'émotion est de ce côté, Agamemnon, Achille, Clytemnestre, Ériphyle, Ulysse prennent rendez-vous à l'autel, le spectateur veut y courir, et, quand on arrive enfin à cette scène décisive qu'on croit avoir bien méritée en écoutant des discussions interminables, Ulysse paraît pour dire que la scène annoncée ne se montrera pas, mais qu'il va essayer d'en donner une légère idée en vers descriptifs. Le monstre d'Hippolyte ne paraît que sous la forme, assez repoussante, il est vrai, de Théramène. Le spectateur fait la cuisine du souper de Britannicus, mais il ne le mange pas.

L'action supprimée, la tragédie n'a plus que la parole.

C'est encore trop pour elle.

Il faut lire les notes dont Voltaire a taquiné Corneille pour se douter des répugnances qu'inspirent aux purs tragiques la plupart des mots. Ouvrons au hasard :

« — *Tout à fait* ne doit jamais entrer dans la poésie. — Les mots *rêver, songer* ne sont pas du domaine de la tragédie. — *Bas étage* est bien bas. — *A demain* est du style de la comédie. — *Le dehors* et *le dedans* ne sont pas du style noble. — Le mot *di-*

vertir est absolument du style comique. — *Pour subsister en cour*, expression bourgeoise. — Le mot *posture* n'est pas assez noble. — *Ame tout en feu*, expression triviale. — *Coups d'essai, coups de maître*, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique. — *Avoir le dessous* ou *le dessus* ne se dit que dans le style burlesque; l'Arioste emploie cette expression lorsqu'il se permet le comique. — *Brave homme* n'a rien de tragique. — *Vous autres* ne se dit pas dans le style noble. — *Donc* ne doit jamais entrer dans un vers; encore moins le commencer. — Jamais un vers ne doit finir par *plus bas*. — *Coutumière*; c'est dommage que ce mot ne soit plus en usage que dans le burlesque. — Le mot *métier* ne peut être admis qu'avec une expression qui le fortifie, comme le *métier des armes*. — *L'un, l'autre*, prose rampante. — *Anciennement, de tout point, brouiller des images, m'embarrasser, quitter la campagne, supercherie, par là, curée, humeur, gens, bourse, langue*, termes bannis du tragique », etc...

Et, après que Voltaire a ainsi restreint le vocabulaire et expulsé presque tous les mots, il s'écrie, avec un désespoir « banni du tragique » :

« — Plaignons la stérilité de nos rimes dans le genre noble. Nous n'en avons qu'un petit nombre, et l'embarras de trouver une rime convenable fait souvent beaucoup de tort au génie! »

Le suprême mérite du style tragique est de s'abstenir de certains mots; un vers n'est pas excellent

pour ce qui y est, mais pour ce qui n'y est pas. J'accorde volontiers que Racine est le poëte dramatique qui a employé le moins de mots. Mais il me semble qu'on pourrait encore aller plus loin et qu'il y aura toujours quelque chose de plus simple et de plus trié que la discrétion, — le silence. Je comprends que les dévots de Racine le préfèrent à Shakespeare, mais je m'étonne qu'ils le préfèrent à une bûche.

Le vers tragique est un vers pompeux, précieux, endimanché, empesé, jamais chiffonné, qui prend tout au sérieux, qu'une plaisanterie consterne, qui se croirait déshonoré s'il lui arrivait de rire. Il porte sa rime comme un suisse d'église porte sa hallebarde dans une procession.

Nommer les bêtes par leur nom, c'est bon pour la comédie; la tragédie ne descend pas à ces trivialités. On admire avec effroi Racine d'avoir osé nommer le chien et le bouc. Boileau ne voulait pas qu'on parlât des ânes en vers. Ah! Shakespeare n'a pas de ces scrupules. Le roi Lear, mourant sur le cadavre de Cordelia, sanglote :

. . . . . Non! non! plus de vie en elle!
Pourquoi donc un chien, un cheval, un rat ont-ils la vie
Quand tu n'as plus le souffle? Tu ne reviendras plus!
Jamais! jamais! jamais! jamais! jamais!
De grâce, défaites-moi ce bouton. Merci, monsieur.

Et cet étonnement qu'il y ait de la vie pour des bêtes immondes quand il n'y en a plus pour cette créature merveilleuse et nécessaire, qu'il y ait des

rats et qu'il n'y ait plus de Cordelia, écrase le vers de douleur et de paternité. Racine se serait évanoui à l'idée de mettre un rat dans un vers touchant.

Un jour, Bossuet tomba dans une perplexité affreuse. Anne de Gonzague venait de mourir, et il devait faire son oraison funèbre. Anne de Gonzague avait débuté par toutes sortes de débauches et d'impiétés, puis elle avait eu un rêve qui l'avait convertie. C'était ce rêve qui épouvantait Bossuet. Dans ce rêve il y avait une poule et ses poussins ! Nommer une poule en chaire, chose terrible. Et cependant, impossible de ne pas raconter ce songe, cause de la conversion. Bossuet le raconte, mais il faut voir avec quelles précautions, comme il s'y prépare de loin, comme il s'excuse, comme il rejette la faute sur Dieu « qui fait entendre ses vérités en telles manières et *sous telles figures qu'il lui plaît.* » Alors il se hasarde à commencer le récit du songe : « Elle voit paraître... » mais il s'arrête ; Dieu ne lui semble pas une autorité suffisante. Heureusement il se souvient que Jésus s'est comparé à une poule. Il se hâte de le rappeler : « Elle voit paraître... ce que Jésus-Christ n'a pas dédaigné de nous donner comme l'image de sa tendresse. » Ainsi appuyé, ayant Dieu à sa droite et le Christ à sa gauche, Bossuet ose affronter le mot *poule*.

Ainsi, moitié de personnage, moitié d'action, moitié de langue, voilà la tragédie.

Reste à savoir si ces choses-là se coupent en deux, si la moitié de la vie est encore de la vie, si un bras amputé est un bras, si un fagot est une branche.

En voulant réduire l'homme à un seul élément, la tragédie le tue. Son unité, c'est zéro.

Racine se croit plus grand parce qu'il est moins réel. Erreur profonde. Le grand, c'est le vrai. Shakespeare compose son idéal avec la réalité. Il souffle sur la boue et la fait lumière.

Racine n'a pas la boue, la matière, le ventre de Falstaff, la tête de Richard III; mais il n'a pas non plus la lumière, l'azur, l'aile de Puck, le front d'Hamlet. Il s'arrête à une région moyenne qui n'est ni la terre, ni le ciel. Son théâtre est comme la bière de Mahomet, qui ne descend ni ne monte. C'est aussi une bière. Ceux qui l'ont ouvert n'y ont trouvé qu'un squelette.

Du reste, n'attaquons pas trop la tragédie. Elle a eu sa raison d'être.

Le théâtre commençait. La vie entière eût été trop compliquée pour lui. Il apprenait les détails un à un, pour les rejoindre après; il faisait des comédies et des tragédies avant de faire des drames, — comme.

quand on apprend à écrire, on trace des jambages avant de former des lettres et d'assembler des mots; — comme, quand on apprend à dessiner, on fait d'abord des nez, des yeux et des oreilles. La tragédie est le jambage de l'art; le drame en est le mot. La comédie est le nez du théâtre; le drame en est la figure.

Ce n'est pas seulement par haine des poëtes vivants qu'on aime Racine; c'est aussi par haine de la poésie.

Le monde n'en est pas encore à ne pas mépriser ceux qui se vanteraient d'hydrophobie poétique. Sous peine de passer pour un crétin, on est tenu de feindre une certaine sympathie pour la pensée. La société est comme ces maîtresses de maison qui ont une bonne cave par ton, et qui, sans se soucier personnellement de leur vin et sans y tremper jamais la lèvre, se choquent lorsqu'on paraît le trouver mauvais. Les classiques sont dans la position d'invités qui n'aiment pas le vin et auxquels on présente un plateau chargé de verres; forcés d'en choisir un, ils choisissent le moins plein.

La tragédie est presque vide. Ils se précipitent avec empressement sur cette goutte qui les dispense d'une rasade.

D'où je conclus cet aphorisme, absurde en apparence, incontestable en réalité : — On n'aime pas la tragédie quand on la préfère.

Cet aphorisme est vrai en général ; pourtant je ne refuse pas à Racine un certain nombre d'admirateurs sincères. Il en a de quatre espèces.

La tragédie, n'admettant qu'un fragment des choses humaines, demande une compréhension moins vaste que le drame. Racine est saisissable aux intelligences médiocres; l'immensité de Shakespeare les dépasse, les trouble, les met en défiance d'elles-mêmes, au lieu que Racine les flatte dans leur amour-propre; elles se sentent à l'aise devant lui, l'embrassent sans peine du haut en bas, le possèdent d'un seul coup d'œil, et s'admirent.

Et puis, il en est de l'esprit comme du corps : les bottes neuves gênent le pied, les idées neuves gênent l'intelligence. Le drame est tout neuf, Racine est une vieille botte. Je comprends, sans les imiter, ceux qui se chaussent de tragédies éculées.

Et puis, la tragédie a pour elle les modestes. Elle ne leur parle que de ce qui se passe au-dessus d'eux et loin d'eux, de misères royales, jamais de leurs propres affaires, de ce qui leur est arrivé hier, de ce qu'ils feront demain; elle ne descend pas jusqu'à eux ; elle ignore ces misérables. Ils l'estiment de les mépriser.

Et puis, pourquoi nier un goût qui est dans la nature? Est-ce qu'on n'a pas jugé, cette année en-

core, un soldat qui allait la nuit dans les cimetières déterrer les mortes, non pas pour leur arracher leurs boucles d'oreilles? Il y a les amoureux des cadavres. La tragédie peut donc être aimée.

Après tout, l'ennemi de la tragédie, ce n'est pas moi, c'est la pantomime.

La tragédie abolit le décor et le fait; c'est une narration perpétuelle; les yeux des spectateurs y sont un luxe inutile et prodigue; c'est l'art des aveugles. Elle supprime le geste : alors la pantomime supprime la parole. Ah! tu auras pour toi les aveugles? eh bien! moi, j'aurai pour moi les sourds.

Tout ce joyeux et remuant monde de la pantomime vit, cause et s'entend sans l'aide d'aucun dictionnaire. Pierrot l'enfariné rougirait d'articuler une syllabe; Polichinelle va plus loin : Pierrot ne fait qu'omettre la parole, Polichinelle la parodie; il crible l'action de petits cris gutturaux sans orthographe, dont son masque de bouc et son profil de chameau double augmentent l'accent bestial. Il ne coûte pas beaucoup à Colombine et à Arlequin de garder le silence : Arlequin a pour langue une batte pleine de vives saillies et de reparties cuisantes; Colombine, comme toutes les jolies filles, en dit plus avec deux yeux qu'une autre n'en dirait avec quatre-vingt-dix-huit bouches.

La guerre est déclarée, et la revanche commence. Les deux extrêmes sont en présence. La tragédie pérore, disserte, allonge les périodes, traîne après elle de formidables queues de tirades, immobile, droite, roide, insolente ; la pantomime la laisse dire et, le dernier mot prononcé, lui flanque un coup de pied au derrière.

Je fais semblant de rire ; mais, au fond, s'il y a un théâtre qui m'inspire une respectueuse appréhension et dont je ne m'approche pas sans une sorte d'effroi religieux, c'est le théâtre des Funambules.

Ah! j'ai besoin de me persuader que c'est à la tragédie qu'en veut la pantomime! car ces pièces étranges, qui ne parlent pas, qui mettent un masque sur leur visage et le silence sur leur pensée, ont toujours eu pour moi quelque chose de mystérieux et d'inquiétant, comme la nuit, qui est le silence du soleil.

Guernesey, Hauteville-House, novembre 1855.

VIII.

LA COMÉDIE.

Ne touchez pas à la reine, dit-on en Espagne ; ou bien, la mort. En France, on dit : Ne touchez pas à la tragédie.

La tragédie, c'est-à-dire Racine. Voltaire a pu impunément toucher à Corneille. Il est vrai que Corneille n'en a pas souffert. Quant à Racine, c'est différent. Voltaire, qui a ri devant l'Évangile, a tremblé devant *Phèdre*.

On croit généralement que les « romantiques » ont attaqué Racine. On serait bien étonné, si l'on savait lire, de leurs ménagements envers lui. Il est curieux de voir avec quelle terreur, avec quelles précautions, avec quelles génuflexions, avec quels serments de fidélité éternelle les plus fiers essayaient d'insinuer que Racine n'était peut-être pas Dieu en

personne. Victor Hugo, qu'on n'accuse guère de timidité, démolissait ainsi *Athalie :* « Il y a surtout du génie épique dans cette prodigieuse *Athalie,* si haute et si simplement sublime que le siècle royal n'a pu la comprendre. »

Ce que n'ont pas osé les premiers romantiques, le « dernier » l'a fait effrontément. Il est entré dans le temple sans même ôter son chapeau, est allé droit à l'idole, lui a arraché sa perruque de marbre, et a offert aux adorateurs de la simplicité tragique le crâne sobre d'un dieu chauve.

Cet impie n'a pas été foudroyé. Mais quel scandale parmi les fidèles ! quelle fureur des vieilles dévotes ! elles ont voué l'athée à la damnation éternelle. Et prêtres, lévites, bedeaux, enfants de chœur, sonneurs de cloches, tous se sont hâtés d'entourer leur fétiche profané et de faire autour de lui une épaisse fumée d'encens, pour cacher sa calvitie.

Les injures de cette tourbe m'ont été douces. Mais j'ai affaire à des objections plus sérieuses. Voici Paul de Saint-Victor, avec l'autorité de son talent éclatant, voici Peyrat, avec sa raison si ferme et si nette, voici l'excellent poëte Banville, et Deschanel, et d'autres encore, qui me disent : — Pourquoi cette critique violente d'une forme qui est le contraire de la violence? Pourquoi cet acharnement contre une œuvre qui est la modération, la discrétion, la demi-teinte, la nuance? Ces attaques passionnées se concevraient comme représailles à un poëte hautain et

provocant; mais qu'est-ce que Racine a d'agressif?

Ce qu'il a d'agressif? Écoutez :

« Racine, c'est-à-dire la perfection incarnée de la langue poétique en France... Nous plaignons ceux qui ne sentent pas cette perfection de la langue dans un homme providentiel pour notre littérature... La langue poétique moderne s'était faite homme dans Racine... La poésie et lui s'incarnent dans le même nom. Le vers est reconstruit, grand comme celui d'Homère, pur comme celui de Virgile. En diction poétique, après lui on peut descendre, mais on ne peut plus remonter, à moins de monter plus haut que nature... *Athalie*, ce chef-d'œuvre incomparable de la scène française et de toutes les scènes, peut soutenir le parallèle avec toutes les épopées et tous les drames, avec toutes les langues de l'Inde, de la Grèce et de Rome. *Athalie* est le Parthénon des littératures modernes... La France a fait *Athalie*, comme Athènes a fait le Parthénon; car Athènes avait fait Phidias, et la France avait fait Racine. Le pays qui a produit *Athalie*, n'eût-il produit que ces quinze cents vers, serait encore le premier pays littéraire parmi les nations de l'Europe. Plaignons ceux qui ne respirent pas l'immortalité dans de tels vers... Il n'y a point de parallèle, selon nous, possible entre *Athalie* et aucun des drames antiques ou modernes d'aucun théâtre profane. Sophocle, Euripide, Sénèque, Gœthe, Schiller, Shakespeare lui-même, cèdent à jamais la première place à cette œuvre... On a af-

fecté, dans ces derniers temps, de subalterniser Racine et de lui préférer Shakespeare... Shakespeare regarde en bas, Racine regarde en haut; mais en bas sont les ténèbres, en haut la lumière, fille et splendeur de l'Éternel! Voilà la différence entre ces deux hommes. L'un émeut et passionne, l'autre édifie et divinise; l'un est terrible, l'autre est beau... Glorifions-nous à jamais d'être d'une nation qui a produit Racine, et de parler une langue où l'on a pu écrire *Athalie*... Quant à la langue... c'est de l'hébreu transfiguré en un idiome qui ne fut jamais parlé qu'entre Jéhovah, ses prophètes et son peuple, parmi les éclairs du Sinaï. Les mots fulgurent, les accents terrifient, les strophes transportent, les vers respirent; les rimes elles-mêmes, ces consonnances pénibles, ordinairement puériles et cherchées, chantent et prient... Ce français-là n'est d'aucune origine et n'aura aucune fin. Il date du ciel, et il est digne d'y être parlé. »

Qui est-ce qui dit cela? qui est-ce qui prend en tas tous les olympiens de l'art, Homère, Phidias, Shakespeare, les grands poëtes dramatiques et les grands poëtes lyriques, et immole à Racine une hécatombe de dieux? Qui est-ce qui fait de Racine Dieu même? Sans doute cela date d'avant 1830; c'est l'acte de foi de quelque vieil « aristarque » exaspéré dans son culte par la venue d'une religion nouvelle? Non, cela date d'hier, et c'est signé Lamartine.

Je hais les fétiches! Si la tragédie revendiquait ce

qui lui appartient, une dignité relative, une régularité qui imite assez bien l'ordre, une harmonie grise, et une certaine importance historique, personne ne la contredirait; mais elle veut « subalterniser » le drame, elle l'insulte, elle lui barre le passage; il l'a trouvée devant lui en 1828; elle est « revenue » contre lui en 1838. Alors, je la repousse. Au fond, ce n'est pas Racine que je combats, c'est Shakespeare que je défends.

Je comprends que M. de Lamartine préfère la tragédie au drame. M. de Lamartine — ceci ne l'offensera pas — est lui-même un Racine. C'est un spiritualiste de l'art; c'est un poëte platonique; la chair, la réalité, le fait lui répugnent. Le poëte des *Méditations* a en horreur tout ce qui n'est pas poésie éthérée, regard noyé dans l'azur, ravissement dans l'espace. Toute précision lui est antipathique. Il méprise les vers : « Bien que nous ayons écrit nous-même une partie de notre faible poésie sous cette forme, par imitation et par habitude, nous avouons que le rhythme, la mesure, la cadence, la rime surtout, nous ont toujours paru une puérilité et presque une dérogation à la dignité de la vraie poésie. » Il attribue à la « sensualité » populaire l'invention du vers, « ce préjugé qui nous domine encore, mais qui est à moitié vaincu. La poésie, arrivée à son âge viril, dépouille ces langes de sa puérilité. » J'espère que le vœu de M. de Lamartine sera bientôt exaucé, et que le temps est proche où Eschyle et Dante passeront

pour des funambules de la phrase et où l'on ne fera plus de vers, sinon quelques beaux vers faux! Mais ce ne sera pas assez, et je compte bien qu'après avoir vaincu la prosodie, on ne laissera pas la grammaire tranquille. Car, s'il est absurde de faire rimer l'émotion, n'est-il pas insensé de faire accorder un adjectif fougueux avec un substantif échevelé? Affranchissons-nous une bonne fois de toutes les entraves de l'inspiration. La passion, l'amour, l'adoration, l'enthousiasme s'inquiètent-ils de ne pas confondre une préposition avec un adverbe? La verve sait-elle le français? Le signe du grand écrivain, c'est de ne pas écrire. Le talent est une faute d'orthographe et le génie un barbarisme. — M. de Lamartine est conséquent dans sa haine du « sensualisme » littéraire. La satire, c'est la poésie dans la rue, c'est l'idéal qui ne garde pas sa placidité égoïste devant le triomphe du vice ou du crime et qui descend du ciel au secours du droit opprimé; c'est le soufflet des ailes de l'ange : M. de Lamartine hait la satire. Il flétrit « ces orgies de style dont Juvénal salit effrontément ses pages; peinture plus hideuse du vice que le vice lui-même!... On s'étonne qu'aucun peuple civilisé ait pu supporter les cynismes de Juvénal... C'étaient les impudicités et les égouts de la langue... Qu'est-ce que la satire? C'est la mauvaise humeur... L'enthousiasme et l'amour, ces deux seules véritables muses divines, croiraient se dégrader elles-mêmes si elles présentaient au genre humain le miroir tra-

gique de Juvénal pour le faire frémir de ses crimes. Dans les sociétés d'hommes, un exécuteur est nécessaire à la justice; il faut un bourreau, peut-être, quoique je n'en sois pas parfaitement convaincu, mais il ne faut pas être le bourreau... Le satiriste sanglant est le bourreau des renommées. » — M. de Lamartine ne permet pas qu'on rie : « Le rire est une des mauvaises facultés de notre espèce... On ne rit pas au ciel. » Il appelle le *Don Juan* de Byron « une longue et mauvaise rapsodie. » Il déclare que Molière est « le plus grand comique de tous les temps et de toutes les nations », et se demande « s'il doit être compté au rang des poëtes ». Rabelais le dégoûte, c'est pour lui « l'infâme cynique Rabelais... le génie ordurier du cynisme, le scandale de l'oreille, de l'esprit, du cœur et du goût, le champignon vénéneux et fétide, le pourceau grognant de la Gaule... se délectant dans sa bauge immonde... le léviathan de la crapule ». — La fable est une action : M. de Lamartine nie La Fontaine : « La Fontaine, selon nous, est un préjugé de la nation. Nous ne voulons pas trop contester ce prétendu génie. C'est le génie de l'incurie, de la puérilité et de la licence... A l'exception de quelques prologues courts et véritablement inimitables de ses fables, le style en est vulgaire, inharmonieux, disloqué... Ce ne sont pas des vers, ce n'est pas de la prose, ce sont des limbes de la pensée. » — M. de Lamartine serait en contradiction avec lui-même s'il aimait le théâtre, qui est la

matérialisation et l'incarnation de la poésie, la description faite décor, l'analyse faite homme. Il met au premier rang les poëtes lyriques, non pas seulement parce que lui-même est un poëte lyrique, mais aussi « parce que leur poésie est plus spiritualiste que celle des autres poëtes. » Puis, viennent les poëtes épiques; puis, bien loin derrière tout le monde, les poëtes dramatiques. Ceux-ci, pourvu qu'ils ne rient pas, pourvu qu'on en retranche Molière, il les trouve supportables — au théâtre, car la lecture des drames, « dépourvue de la fantasmagorie de la scène, est une lecture difficile, ingrate, tronquée, souvent fastidieuse ». — On conçoit maintenant pourquoi M. de Lamartine est si tendrement épris de Racine. Haïssant le rire, l'action, l'intérêt, la chair, la vie, il préfère naturellement le poëte où il y en a le moins. Il aime Racine parce qu'il n'aime pas le théâtre.

Par la même logique, moi qui aime le théâtre, je n'aime pas Racine.

Et cependant il y a des moments où je serais presque tenté de donner raison à Peyrat, et à Saint-Victor, et à Banville, et de trouver moi-même ma colère inopportune. C'est quand je vois le théâtre actuel. Il est certain que, si l'on s'en tient à la mi-

nute présente, le danger n'est pas l'excès d'idéal. La mode en France va toujours d'un extrême à l'autre. Après l'idéal tout pur, il lui faut le réel tout sec. On était hier à la tragédie, par conséquent on est aujourd'hui à la comédie. En art, la peinture a fait place à la photographie; en littérature aussi. Les écrivains aussi braquent leur objectif sur le premier bourgeois venu, et le reproduisent tel quel, sans rien changer, sans rien choisir; plus de création, ni d'interprétation : la copie machinale du modèle. On n'en est même plus à ne pas trouver le grand, on en est à ne pas le chercher.

C'est au nom de la vérité que les auteurs des comédies suppriment de la vie tout ce qui ne se voit pas avec les yeux, — comme si l'abstraction du réel n'était pas aussi une abstraction, comme si le matérialisme n'était pas aussi faux que le spiritualisme, comme si la négation de l'âme ne mentait pas autant que la négation du corps!

Quand je dis la tragédie, je veux dire Racine, et, quand je dis la comédie, je ne veux pas dire Molière.

Racine abhorre la réalité. Il ne daigne pas s'occuper de son costume. Pendant cent ans, on a joué les Grecs et les Romains en habit Louis XIV et Louis XV, Titus en cravate à la Steinkerque, Clytemnestre en poudre, Phèdre en paniers, Néron en perruque. Baron, en disant ce vers de Cinna :

Et, sa tête à la main, demandant son salaire,

agitait dans sa main un chapeau à plumes rouges qui faisait frissonner la salle. Le poëte n'a laissé aucune prescription; si l'on s'en rapportait aux indications de Racine, Agamemnon serait vêtu d'un sceptre et Achille d'une épée. Les personnages tragiques ont une religion vague, ni païenne, ni chrétienne, l'ambroisie de l'Olympe mélangée avec le sang du Calvaire, des dieux bâtards de Jupiter et de la vierge Marie. Il n'y a pas d'exemple d'un personnage tragique mouillé par la pluie. Ils ne sont jamais fatigués, jamais ennuyés, jamais malades. Ils n'ont jamais froid, jamais chaud, jamais faim, jamais soif. Ils ne boivent que du poison et ne mangent que leurs enfants.

Racine n'a pas le côté positif et terrestre, Molière a le côté idéal, religieux, extra-humain. Le sujet du *Misanthrope*, c'est l'idéal de sincérité; la toile de fond des *Femmes savantes*, c'est le ciel étoilé; la scène de *Tartuffe*, c'est l'église; la scène du *Festin de Pierre*, c'est le tombeau. L'idéal, dans la comédie de Molière, c'est l'ennemi; il y est défié, il y est moqué, il y est insulté, — mais il y est. Molière a fait Philaminte, Racine n'a pas fait Chrysale. Racine n'a pas le corps, Molière a l'âme. Racine n'a pas la vie, Molière a la mort.

En glorifiant la matière, Molière est de son temps! Il est du temps où la tyrannie de l'idéal provoquait des réactions violentes; où, l'âme réclamant tout, on lui refusait tout; où la religion avait du sang aux

mains. Il faisait cela le lendemain de la Saint-Barthélemy et la veille des Cévennes. Il était, d'ailleurs, mal disposé pour l'extra-terrestre par la manière dont il en était traité. La chaire déteste la scène, sa rivale en enseignement. Les comédies de Molière étaient dénoncées publiquement par les sermons. Interdit comme poëte, excommunié comme acteur, il se vengeait en lâchant Tartuffe contre ces prêtres et don Juan contre leur Dieu.

Mais parce que Molière a combattu l'âme dans le siècle où elle avait la toute-puissance et où elle en abusait, on n'est pas Molière pour combattre l'âme dans le siècle où l'industrie croît parmi les odes, où les machines se mêlent fraternellement aux utopies. Parce que Molière a parodié la tragédie, on n'est pas Molière pour parodier le drame. Les larges éclats de rire de la matière ne sont plus d'une époque qui associe partout le matériel au moral : dans ses révolutions, le salaire à la liberté; dans son théâtre, le décor au style. Les vaudevillistes ne parodient rien; ils injurient le progrès, la passion, les chefs-d'œuvre, mais l'injure n'est pas la parodie. On ne fait pas la grimace de son temps en lui faisant la grimace. La parodie, c'est le dessous de la beauté, c'est le squelette; le parodiste du corps, c'est le ver de terre. Quand on ronge puissamment une idée jusqu'au comique, on est quelque chose de profond et de redoutable, on est le ver de terre de l'âme, on est Molière, on est Cervantes; quand on fait des pieds de nez

dans le dos d'une idée qui passe, on est un polisson.

La comédie n'est pas plus vraie que la tragédie, et elle est moins noble. Je ne suis donc pas étonné que ceux qui ont encore un peu de poésie et de fierté aient le dégoût de ce théâtre prosaïque, et disent : Qu'on nous ramène à la tragédie ! Certainement, s'il fallait choisir entre les deux, je préférerais la roideur à la platitude. Mais il n'y a pas que la comédie et la tragédie, il y a le drame, qui est la comédie et la tragédie mêlées, l'idéal réel, la réconciliation en art des deux adversaires qui se battent depuis le commencement du monde : l'esprit et la matière. Il les associe, il les accentue et les multiplie l'un par l'autre, il est plus grand que la tragédie et plus vrai que la comédie.

IX.

LES REMOUS.

La représentation d'*Une Chaîne* offre ce spectacle singulièrement curieux : — la révolte d'une pièce contre son auteur.

Il faut dire que, depuis trente ans qu'il encombrait le théâtre, M. Scribe avait bien fait tout ce qu'il avait pu pour amener ce conflit.

M. Scribe, c'est le contraire de Racine.

Le drame ne supprime pas la tragédie, il la complète, mais il la contient. Il lui donne ce dont elle manque; il la corrige de cette délicatesse puérile et maniérée qui lui fait retrancher la moitié du dictionnaire français et la moitié du cœur humain; il confronte, pour les faire valoir et les multiplier l'un par l'autre, le trivial au poétique et le grotesque au sérieux; il ajoute à la tragédie, mais il n'en ôte rien.

Au lieu que la comédie de M. Scribe est la négation radicale de la tragédie. En regard de ce faux idéal, de ces cothurnes, de ces échasses, de ces visages calqués sur les masques grecs, de ces imitations juchées sur les règles comme les perroquets sur leur bâton, M. Scribe a posé crûment la réalité la plus terre à terre. Toutes les hautaines aspirations, l'ambition du cœur ou de l'esprit, l'indépendance, le serment, l'amitié, le dévouement, il n'est rien que M. Scribe n'ait conspué. A ses yeux, tout ce qui ne se résout pas immédiatement en jouissance physique n'existe pas. Il ne croit qu'à l'argent. — Et comme on sait peu ce qu'on est! M. Scribe se croit amoureux de la tragédie! Oui, de temps en temps, M. Scribe prend la tragédie sous sa protection, et il écrase les adversaires de *Mithridate* sous un de ses légers couplets. Eh bien, non, nous le lui apprenons, M. Scribe n'aime pas la tragédie, — il déteste le drame. M. Scribe a beau défendre la tragédie à coups de fautes de français, et chevaucher (à âne) près d'elle, son théâtre est ce qu'il y a de plus opposé au don-quichottisme du sentiment et de la phrase.

M. Scribe est le Sancho Pança de Corneille.

Donc, quelles concessions M. Scribe avait exigées de ses pièces, jusqu'où il les avait ployées, à quel prosaïsme il les avait réduites, quelles méprisables calomnies il leur avait soufflées contre tout ce qui dépasse la médiocrité bourgeoise, contre l'admira-

tion, contre la foi, contre le génie, contre la passion, contre tout ce qui est grand et triste, contre tout ce qui a des ailes au dos et des pleurs aux yeux, c'est ce qu'on s'imaginerait difficilement. Je comprends qu'à la fin ses pièces se soient lassées du rôle infime qu'il leur imposait, et qu'il s'en soit rencontré une qui ait repoussé avec violence ce hideux métier de raillerie et de négation. L'idée, faite pour planer et pour emplir largement son envergure de brise et son regard de soleil, n'a pu supporter toujours d'être ainsi tenue à terre et, à chaque battement d'ailes, d'éclabousser tous les fiers sentiments, qui sont de sa famille; elle a fait un vigoureux effort, et, souffletant de ses plumes d'aigle l'imprudent qui croyait l'avoir habituée à la boue, elle est remontée dans les bleues profondeurs du ciel.

Jamais M. Scribe n'avait mis l'idée aussi bas qu'il voulait la mettre dans *Une Chaîne*. — Une femme s'est donnée à un homme. Louise a eu pour Emmeric tous les dévouements et toutes les grâces; elle l'a poussé, elle l'a fait riche, influent et illustre, elle a pensé uniquement à lui, jusqu'à oublier qu'elle était mariée. Et, lorsqu'elle l'a ainsi porté au but inaccessible qu'il n'osait entrevoir qu'en songe, lorsqu'elle s'est sacrifiée, lorsqu'elle lui a fait un piédestal de son honneur de femme, Emmeric se rappelle une petite fille avec laquelle il a été élevé; il se dit que Louise est belle, mais qu'Aline est jolie; que Louise n'a encore que vingt-cinq ans, mais

qu'Aline en a déjà seize; que Louise lui a tout donné, mais qu'Aline ne lui a rien donné. Le lâche en vient à ce point de reprocher à sa maîtresse tout ce qu'elle a fait pour lui. Aline, elle, n'a pas trompé de mari, elle n'a pas perdu l'estime publique, elle est pure. Plût à Dieu que Louise lui eût rendu moins de services! il en aurait moins à lui payer aujourd'hui. Dès lors, c'en est fait; il se débattra plus ou moins longtemps dans les liens qui le retiennent, mais la rupture est inévitable. A la première secousse un peu forte, la chaîne cassera. C'est le commencement de la fin. Louise a beau faire appel au passé, aux promesses, à tout ce qu'elle a dépensé pour lui de réputation et de tendresse; le misérable discute, récrimine, chicane, et, décidément, ne paye pas. Il fait banqueroute de cœur.

M. Scribe trouvait cela tout simple. Dans cette querelle entre l'ingratitude et le dévouement, il prenait naturellement le parti de l'ingratitude. De quoi se plaignait cette femme qu'on récompensait de toute son affection et de tous ses bienfaits en la jetant de côté aussitôt qu'on n'avait plus besoin d'elle? Elle n'avait que ce qu'elle avait gagné, n'était-elle pas coupable? n'avait-elle pas trahi son mari? Rien n'était trop dur pour une adultère comme elle; si elle souffrait, tant mieux! ce n'était pas un malheur, c'était un châtiment. — Ah! nous aussi, nous voulons rompre la « chaîne »; nous aussi, nous disons que personne n'est la propriété de personne, que

l'amour n'est pas l'esclavage, et que tout homme, et toute femme, ont le droit de se reprendre à la femme et à l'homme qu'ils n'aiment plus; nous plaignons profondément celui des deux qui continue à aimer, mais nous sommes pour la liberté du cœur. Mais M. Scribe ne plaignait pas Louise, il la punissait. Emmeric avait mille fois raison d'abandonner cette créature souillée qui se livrait sans calcul et sans garanties, et de courir à l'innocence d'Aline, qui, elle, ne l'aimerait que par-devant M. le maire et M. le curé, après signatures dûment enregistrées, sous la protection du code. M. Scribe ne mettait pas la question entre l'amour de la femme et l'amour de l'homme, entre la souffrance de la femme et la liberté de l'homme, il la mettait entre l'adultère et le ménage. Son affranchissement du cœur, c'était le mariage. — Emmeric quittait le mal pour le bien. Il se réhabilitait. Non-seulement son action n'était pas blâmable, mais elle était méritoire. M. Scribe, qui, jusque-là, n'était encore parvenu à faire de la fidélité qu'un ridicule, en faisait un vice. Il touchait au comble de ses vœux. L'ingratitude allait être de la vertu !

Pour le coup, c'était trop fort. La pièce s'insurgea. Elle ne voulut pas propager un pareil blasphème. La passion, trop comprimée, éclata subitement. En dépit de M. Scribe, la figure de Louise se fit émouvante et charmante; il eut beau plaider pour Emmeric, écraser l'adultère, invoquer la sainteté du

mariage, glorifier cette morale moyenne qui suit prudemment le chemin tracé entre l'enfer et la police correctionnelle; il y a une chose qui efface en un clin d'œil tous les codes et tous les catéchismes, — c'est une larme d'une femme.

La pièce refusa d'obéir à l'auteur. La passion se redressa de toute sa taille. Louise, indignée, ne consentit pas à courber la tête, et regarda Emmeric en face. Ah! je me serai livrée tout entière et sans réserve, j'aurai été ton plaisir quand les autres femmes te dédaignaient et ton marchepied quand tu rampais impuissant au bas de tes rêves, tu me renverras dès que je ne te serai plus nécessaire, comme on casse dans l'orgie le verre où l'on a bu ou comme on démolit l'échafaudage lorsque la maison est bâtie, tu me rendras mon honneur en remords et ma bonté en sanglots, — et, de nous deux, c'est toi qui seras l'honnête! moi, je serai une femme perdue, une malheureuse qui a menti à son devoir, une infâme qui n'a plus voulu de son mari et dont son amant ne veut plus, tandis que, toi, l'on t'approuvera de rentrer dans l'ordre, de te ranger; j'aurai toutes les injures pour avoir été dévouée, tu auras tous les éloges pour avoir été ingrat! Non, cela ne se passera pas de cette façon. On m'insultera, si l'on veut, mais on ne te louera pas. Mon amour brisé te rejaillira au visage. Je ferai autant de scandale qu'il en faudra. On saura que je me suis donnée, mais on saura que tu t'es repris. On dira de moi : elle n'a pas

de pudeur; mais on dira de toi : il n'a pas de cœur!

La première représentation d'*Une Chaîne* dut bien étonner M. Scribe. — Il ne dut rien concevoir à sa propre comédie. Il avait voulu intéresser le public à l'ennui d'un homme fâcheusement empêché dans un amour dont il ne peut se débarrasser, et l'auditoire ne s'intéressa qu'à la femme honteusement désertée. La pièce n'en réussit pas moins, mais à rebours. Applaudissements bizarres, qui, au fond, étaient des huées.

Décembre 1849.

Je sais à quoi je vais m'exposer en osant dire mon avis sur la nouvelle comédie de M. Augier. Pour n'avoir pas trouvé, dans le temps, que la *Ciguë* fût autre chose qu'un pastiche agréable, et pour n'avoir pas parlé de l'*Homme de bien* avec un respect sans bornes, j'ai reçu un jour en pleine poitrine la décharge de deux feuilletons dirigés, l'un contre mon *Tragaldabas*, et l'autre contre la *Notre-Dame de Paris* de tout le monde. M. Augier s'était fait critique tout exprès pour moi. M'ayant tué roide, et ayant eu la touchante attention de tuer Victor Hugo avec moi afin qu'au moins j'eusse quelqu'un à qui parler dans le tombeau, M. Émile Augier quitta le journal et n'y

écrivit plus une ligne depuis. Dieu s'est reposé après avoir fait le monde; M. Augier s'est reposé après avoir fait deux feuilletons.

Eh bien! que M. Augier recharge sa critique et qu'il l'emplisse jusqu'à la gueule de ses épigrammes les plus lourdes; les représailles ne m'ont jamais intimidé. Je dois la vérité à ceux qui me font l'honneur de me lire, et, dût mon opinion d'aujourd'hui armer encore contre moi un feuilleton à deux coups, je n'ai pas le droit d'hésiter à dire que *Gabrielle* est le contraire d'une pièce.

Je n'éprouve aucun embarras à reconnaître que mon opinion n'a pas été partagée par le public d'hier. *Gabrielle* a réussi bruyamment, je le constate en toute impartialité. Le premier acte a mis la salle en belle humeur; les trois suivants ont été accueillis un peu moins chaleureusement; mais, à la fin du quatrième, un monologue, dit admirablement par Régnier, a soulevé les transports de l'orchestre et des loges. A partir de ce moment, ç'a été une ovation, une fête de famille, un délire, un charme. On s'embrassait dans les couloirs. L'enthousiasme ne se contenait plus et ne savait plus ce qu'il faisait. Un Anglais qui était près de moi a fait un nœud à son mouchoir pour se rappeler un vers.

Pour tout le monde, *Gabrielle* est le chef-d'œuvre de M. Augier. Pour moi aussi.

Gabrielle devait nécessairement plaire au public, surtout au public du Théâtre-Français. Le sens de la

pièce est que la passion et la poésie sont des chimères ridicules, et qu'il n'y a de poëtes que les bourgeois. Quel poëte que M. Augier !

Quand on caresse ainsi les bas instincts du public, quand on prend son parti contre l'idéal et contre les aspirations hautaines de l'âme à l'étroit dans le corps et dans la vie, quand on ajoute la raillerie comme une pointe de plus aux clous dont le monde crucifie les grands cœurs martyrs, quand on renie humblement les vers, la rêverie et les étoiles, quand on se résigne à convenir avec les notaires et les avoués épanouis dans leurs stalles qu'il n'existe pas sous le ciel d'autre poëme que le code, — c'est bien le moins que les avoués et les notaires répondent par un sourire au gracieux auteur qui se met ainsi à genoux pour leur chatouiller la plante des pieds.

Il y a des esprits qui entendent autrement la mission du poëte. Ils croient que sa tâche n'est pas de suivre la multitude, mais de la conduire. Ils se font les conseillers du public, et non ses domestiques. Mais ces austères professeurs d'idéal et de grandeur sont souvent mal reçus de la foule, dont ils choquent et humilient les idées vulgaires et les appétits médiocres. La platitude est plus sûre. Rien n'est d'un effet plus immanquable au théâtre que les maximes de morale courante, l'éloge de l'obéissance, l'exaltation du terre à terre, l'admiration des chemises qui ont tous leurs boutons, le lyrisme du pot-au-feu.

C'est étonnant, les fibres que cela remue dans le commun des spectateurs. Qu'est-ce que l'âme, qu'est-ce que l'infini, auprès d'une chaussette bien raccommodée ?

Mais il faut absolument que M. Augier dédie sa pièce « aux Pensionnats de demoiselles ».

M. Scribe s'est concilié l'estime des bourgeois en frappant de réprobation toute autre passion que celle de l'argent, tout autre amour que les tendresses parafées par M. le maire. M. Augier versifie la prose de M. Scribe. Il est supérieur à M. Scribe comme style, inférieur comme théâtre. *Gabrielle*, c'est les *Premières amours* avec moins de comédie, c'est *Une Chaîne* avec moins de drame.

Que le lecteur en juge.

Gabrielle aime modérément son mari et lui préfère un Stéphane quelconque. Une tante qu'elle a s'en aperçoit et veut la retenir. Que fait cette tante? Une narration. Elle raconte à sa nièce : — au second acte, qu'elle a eu un amant et qu'alors elle était pleine de remords et de terreurs ; — au troisième acte, que son mari a tout découvert; — au quatrième sermon, que son amant l'a abandonnée. On voit d'ici l'intérêt énorme que présente cette lutte d'une passion avec un récit.

Mais c'est le cinquième sermon qui est inouï ! Il arrive un moment où le récit de la tante est débordé par la passion de la nièce. Le mari de Gabrielle apprend qu'elle va s'enfuir avec Stéphane le soir même.

Voilà une situation dramatique. Que va-t-il résulter du choc de ces trois fièvres? Que va faire Julien pour parer le coup qui le menace? Voici ce qu'il fait : — au moment où Gabrielle et Stéphane ont déjà le pied sur le seuil de la porte, il apparaît, et, tranquillement, amicalement, paternellement, sans leur dire qu'il sait un mot de leur amour ni de leur projet, il leur fait un discours en trois points sur les inconvénients de l'adultère en général et de l'enlèvement en particulier. Stéphane essaye quelques objections timides, et discute cette thèse en manière de conversation. Mais Julien, qui est avocat de son métier, le crible d'arguments serrés sous lesquels il finit par baisser la tête, et Gabrielle se jette aux pieds de son mari et lui avoue sa faute, et son mari lui pardonne. Il y a, comme on voit, le sermon, la confession et l'absolution.

Et c'est là le dénoûment! Et, par l'effet d'un plaidoyer, cet amant effréné qui allait enlever la femme de son ami renonce à son amour et sort pour ne jamais revenir! Et cette femme montée au point de tout déserter, le monde, sa maison, sa réputation, sa fille, s'arrête court devant une péroraison! — O jeune Augier!

Toute la pièce, tout M. Émile Augier, toute l'école du « bon sens » sont dans ce dénoûment. Ainsi, cette situation étant donnée, un ami qui déshonore le nom de son ami, une mère qui sacrifie son enfant, un mari qui sait tout, M. Augier s'en tire par des

phrases! A cet immense et sombre problème de l'amour dans la société, il trouve pour solution — une amplification de rhétorique! Il croit guérir ces terribles maladies du cœur humain avec une douzaine de sentences gravement débitées, comme un médecin qui appliquerait pour tout remède la lecture de l'ordonnance.

Pas d'action; pas de fait saisissant appliqué à vif sur l'idée; tout en verbiage. Le sujet de cette pièce est une passion formidable combattue par une narration et vaincue par une dissertation. Ah! les proviseurs des lycées de province la feront lire au réfectoire pendant les repas!

Répétons-le, la réussite a été éclatante, entière, unanime, exceptionnelle. Le cinquième acte surtout a été acclamé avec une frénésie à gonfler d'orgueil les poëtes qui ont pu être sifflés, si le succès prouvait quelque chose. Mais le succès ne prouve rien, ni pour, ni même contre. J'ai vu applaudir même des chefs-d'œuvre.

Tout à l'heure la Seine s'endormait; en regardant avec attention, on voyait qu'elle descendait vers le Havre, mais c'était d'un mouvement si insensible qu'on l'avait crue immobile; l'eau baissait, baissait, et découvrait la vase; il ne passait pas un navire; les

chaloupes des pêcheurs, à l'ancre devant les jardins, avaient à peine ce balancement ralenti que donne aux berceaux une nourrice que le sommeil gagne... — Tout à coup un bruit sourd s'est fait entendre du côté de la Vacquerie, ç'a été d'abord comme une plainte, puis comme un rugissement, puis comme un tonnerre continu; on ne voyait rien encore, mais brusquement une vague énorme est apparue barrant le fleuve dans toute sa largeur; elle vient, formidable, belle, rebroussant le courant, toute-puissante; elle est au phare; la voici; elle est déjà loin; derrière elle, des lames de sa taille bondissent en tumulte, secouent les quais, sautent à la cime des cerisiers, déracinent les troncs mal solides. Et là-dessus, le grand soleil. Figurez-vous une tempête sans vent, un désastre joyeux. L'eau, qui allait manquer, déborde. La Seine est réveillée! une vie inexprimable agite maintenant cette rivière morte, les chaloupes se sont mises à danser avec fureur, leurs chaînes craquent et se rompent comme un bracelet dans l'emportement de la valse, et là-bas j'aperçois la haute voilure d'un trois-mâts et les fumées des remorqueurs.

C'est ce que les pilotes nomment « le flot ». C'est, en effet, le flot par excellence; c'est l'invasion de l'océan; c'est l'arrivée majestueuse et redoutable de la grandeur.

Mais voici un phénomène singulier; le courant retourné monte à Rouen, mais, tout au bord des

deux rives, il se fait un courant inverse qui redescend vers le Havre. Cela s'appelle le remous. Ce double contre-courant n'a aucune violence, il est piteux et somnolent; les enfants du village y pêchent à la ligne et y font naviguer de petits bateaux en papier qui ne chavirent pas.

Le remous existe aussi en art. Lorsque les littératures « montent », il y a toujours de petites littératures latérales et contraires qui « redescendent ». Quand le flot est le drame, les remous sont la tragédie et la comédie. Il y a quinze ans, leurs noms d'hommes étaient MM. Casimir Delavigne et Scribe; aujourd'hui, ce sont MM. Ponsard et Augier.

Et, pendant que les enfants du village lancent leurs bateaux de papier sur l'eau plate, le grand courant central monte toujours, sonore, rapide, irrésistible, portant les navires de fort tonnage et les steamers empanachés de fumées.

Villequier, 1847.

X.

LES BARBIERS DES TIGRES.

Janvier 1846.

Madame Marneffe! quoi! elle-même, cette méchante, cette charmante, la grâce du vice, le rayon dans la boue, on allait la voir, non plus seulement avec les yeux de l'esprit dans le demi-jour du livre, mais sur le théâtre, effrontément éclairée par le lustre et par la rampe. Et quelle était l'actrice qui allait oser être cette femme-là? mademoiselle Rose Chéri, la Clarisse Harlowe d'hier, la pureté sans tache, la chasteté limpide, l'âme-hermine. C'était elle, la morte par pudeur, qui allait maintenant descendre à toutes les roueries, arrêter les débauchés par le pan de leur habit, pourvu qu'elle sentît de l'argent dans les poches, et les retenir, et les forcer. Lucrèce allait violer Tarquin!

Ceux qui espéraient ce curieux spectacle oubliaient qu'ils entraient au théâtre du Gymnase, et que ces fauves passions, qui peuvent bondir et rugir à l'aise dans l'immense forêt du drame, ne tiendraient pas dans le grêle salon du vaudeville. — Alors, à quoi bon toucher à ces âpres caractères pour les énerver et les aplatir? Pourquoi faire promettre à l'affiche ce que la pièce ne tiendra pas? Pourquoi faire la parade d'une panthère, quand on n'a dans sa baraque qu'un mouton?

Donc, la madame Marneffe de M. Clairville n'a rien de commun avec la madame Marneffe de Balzac. M. Clairville, tondeur de romans et coupeur d'idées, l'a totalement châtrée de la prodigieuse queue de vices dont l'avait gratifiée l'illustre écrivain. Depuis quelque temps, les vaudevillistes sont en train d'enjoliver et d'expurger à l'usage de la bourgeoisie les types terribles des poëtes. L'autre semaine, c'était Méphistophélès et Faust. Un de ces jours, ils feront de Claude Frollo un bonhomme et de Vautrin un serrurier méconnu. Leur métier est d'apprivoiser pour les salons, de peigner, de friser, de pommader les figures dévorantes. Ils sont coiffeurs de lions, barbiers de tigres, pédicures d'hyènes.

La madame Marneffe du livre n'a aucun motif pour exploiter et pour sucer jusqu'à la moelle de leur bourse tous ceux qui accourent à la lumière de ses yeux. Hulot et Crevel ne lui ont rien fait; pourquoi leur prend-elle tant d'argent et leur fait-elle

tant de méchancetés? Balzac répond qu'elle leur prend de l'argent parce qu'elle est avide, et qu'elle leur fait des méchancetés parce qu'elle est méchante. — Mais pourquoi est-elle méchante et pourquoi est-elle avide? — Balzac répond que Dieu le sait. Eh bien! M. Clairville le sait aussi. Madame Marneffe hait le baron Hulot, parce que le baron Hulot a autrefois séduit une sœur à elle qui s'est tuée; c'est pour venger sa sœur que madame Marneffe s'est juré de ne pas laisser trente francs à toute la famille Hulot, et de ne lâcher le baron, la baronne et leurs enfants que sur la paille. Quant à Crevel, elle lui extorque deux ou trois cent mille francs par pure charité, pour les restituer à une pauvre fille à laquelle Crevel les a volés. C'est aussi simple que cela. Qu'est-ce que Balzac nous parlait donc de caractère exceptionnel et de nature bizarre? qu'est-ce qu'il avait à rejeter dans le vague l'origine et la composition de cette femme dangereuse? que signifiait ce mystère, qui entr'ouvrait de noires échappées sur les profondeurs de la fatalité et qui questionnait la destinée? M. Clairville répond à la question de la façon la plus claire. Pourquoi il y a sur terre de ces créatures provocantes et mortelles qui engloutissent tout des hommes qui les approchent, depuis l'argent jusqu'à la réputation, depuis la vie jusqu'à la probité? parce qu'elles vengent leur sœur. Pourquoi madame Marneffe est méchante? parce qu'elle n'est pas méchante.

O habileté des faiseurs! Ils appellent cela, en argot de planches, *motiver* l'action. Et ils ne voient pas qu'en prêtant des motifs à tout, ils suppriment le principal motif de tout, qui est le caractère. Vaudevillistes que vous êtes, voilà comment vous touchez aux poëtes! Vous ôtez le mystère pour mettre un vulgaire incident à la place. Vous faites de l'humanité une anecdote. Vous nous dites pourquoi madame Marneffe est mauvaise? Dites-nous donc aussi pourquoi elle a les cheveux blonds.

Je ne parle pas de ce qu'il y a d'éperdument absurde dans le pillage sac à sac de Crevel et du baron par cette madame Marneffe-là, vertueuse et virginale. M. Clairville n'est pas mal naïf de croire qu'il se rencontre dans la même maison deux hommes assez primitifs pour se ruiner pendant des mois sans rien obtenir. Il se peut que Crevel et Hulot lâchent imprudemment les premières avances; mais trois cent mille francs, comme M. Clairville y va! Dans Balzac, madame Marneffe dépouille Hulot et Crevel, mais ce n'est pas avec des clins d'yeux; elle leur prend tout, mais elle se donne.

Une chose qui vaut l'invention de cette nouvelle : la virginité de madame Marneffe, c'est la façon dont elle est dite. Tout à coup, tandis que madame Marneffe paye — en paroles — l'argent comptant de ses deux canailles, Montès tombe du Brésil. Montès est furieusement étonné de trouver sa chaste Suzanne entre ces deux vieillards, et sou-

riante. Madame Marneffe le rassure en lui disant son secret : sa sœur morte, le vol de Crevel, etc. Eh bien! ce secret, elle le lui dit dans l'entr'acte, et le public n'en sait rien qu'à la fin de la pièce, et le public passe quatre actes à se demander qu'est-ce qui a si vite apaisé ce jaguar de Montès, et comment madame Marneffe peut être pure en volant de telles sommes à deux hommes qui, en définitive, n'ont pas envers elle, aux yeux du spectateur, d'autre tort que d'être amoureux d'elle. Et le public se casse la tête, et cherche, et c'est là l'intérêt de la pièce, et c'est là l'adresse des vaudevillistes. Au lieu de mettre l'intérêt dans le développement d'un sentiment ou d'un fait, les vaudevillistes le mettent dans la dissimulation de l'idée; au lieu de surprendre la foule par ce qu'ils trouvent dans le sujet, ils l'intriguent en cachant le sujet même. Ce n'est plus une étude, c'est une énigme. L'analyse est changée en rébus. — Froment-Meurice me disait, un jour, un mot très-fin en me montrant un coffret-bijou qu'il venait d'achever. Ce coffret avait une serrure d'un goût excellent et d'un travail exquis, à l'occasion de laquelle nous vînmes à parler d'un orfèvre qui, dans ses coffrets, place et dérobe tellement la serrure qu'on ne l'aperçoit pas : — Il la cache, me dit Froment-Meurice; moi, je la ciselle. — Toute la différence entre les vaudevillistes et les poëtes est dans ce mot.

Méprisable adresse, qui fait de l'art un escamo-

tage et du drame un tour de gobelets! Mais que voulez-vous, si l'escamotage est ce qui plaît au public? Les escamotages sont les miracles bourgeois.

Deux cousines. Toutes deux sont jolies, toutes deux sont intelligentes, la nature les a faites égales.

Il n'y a entre elles qu'une différence sociale, mais cette différence suffit à rompre l'équilibre naturel : l'une est riche et l'autre est pauvre. Ces beaux arbres sous lesquels elles ont joué dans leur enfance, et sous lesquels elles causent maintenant, sont à l'une des cousines, qui pourrait dire à l'autre : va-t'en! Si elle la laisse respirer les roses, rêver dans les allées, épanouir à la tombée du jour ces délicates fleurs du cœur dont la lune est le soleil, c'est pure charité de sa part. Elle lui prête son bois, son lac, ses oiseaux et son ciel; mais elle est libre de les lui retirer dès qu'elle voudra.

Alors, la cousine pauvre les hait, ces fleurs qui sont à l'une plutôt qu'à l'autre, ces arbres injustes! Et elle hait cette cousine qui lui fait de l'air qu'elle respire une aumône. Elle se vengera.

Un jeune homme se présente, beau, spirituel, un comte; il va sans dire que ce n'est pas la pauvre qu'il épouse. N'importe! elle le veut, elle l'aura, elle l'arrachera à sa cousine, elle défera ce ménage

insolent. Le mariage est une chose sociale, et elle n'était pas assez riche pour être épousée; mais l'amour est une chose naturelle, et elle est assez belle pour être aimée.

Et les voilà qui luttent, la nature et la société. La nature est la plus forte. La pauvre se fait aimer, elle se fait adorer, elle s'installe dans la maison sous prétexte de faire l'éducation de l'enfant. A partir de ce moment, la comtesse n'est plus chez elle. C'est la maîtresse, et non la femme, qui commande, c'est à elle qu'on obéit, c'est elle qui est la comtesse, et l'autre comtesse n'est pas même opprimée, elle est oubliée; moins qu'une servante, un meuble. Pour avoir eu tout, elle n'a plus rien, — ni ses domestiques, ni son mari, ni son enfant.

Revanche terrible de l'égalité sur le privilége, de l'amour sur le mariage, de la nature sur la société.

Vous reconnaissez la *Mathilde* d'Eugène Sue.

La comtesse s'empoisonne. Quoi! dans une comédie? Rassurez-vous. Il y a dans la pièce un personnage qui n'est pas apothicaire pour rien. Il s'est aperçu de la douleur de la comtesse, et d'un flacon qu'elle cache dans une armoire. Il a trouvé moyen d'avoir ce flacon, il l'a analysé, et il en a changé le contenu, de sorte que, quand la comtesse a bu le poison, elle a bu de l'eau claire.

L'apothicaire est content, la cousine, qui avait déjà des remords, est contente et s'en va, le mari

est content et revient, il n'y a de mécontent que moi, qui ne veux pas qu'on m'ait fait trembler sans motif et dépenser mon émotion en pure perte. Mais le public aime qu'on le prenne pour dupe. Il est ravi d'avoir peur pourvu qu'il n'y ait pas de danger.

Il aime les poisons qui n'empoisonnent pas, les aboiements qui ne mordent pas, les insurgés qui se rendent, les athées qui vont à confesse, les tigres qui miaulent.

Il était déjà comme cela du temps de Shakespeare : — « Mes maîtres, réfléchissez-y bien. Amener, Dieu nous soit en aide! un lion parmi ces dames, c'est une chose dangereuse, car il n'y a pas au monde d'oiseau de proie plus terrible que le lion. voyez-vous; et nous devons y bien regarder. Mais laissez-moi faire le lion, et je contiendrai ma voix de façon à vous rugir aussi doucement qu'une colombe à la becquée; je vous rugirai à croire que c'est un rossignol. »

— Monsieur, me disait un brave garçon à propos d'un de ces faiseurs de « terreurs pour rire », monsieur, c'est admirable. Imaginez-vous une situation effrayante, Othello qui va étouffer Desdemona; la femme et l'amant ont été surpris, le mari charge ses pistolets, tout le monde tremble, ça ne peut finir que d'une manière sanglante : eh bien, ça finit d'une manière cocasse!

Et je pensais encore aux escamotages. L'escamoteur vous donne un fusil; vous le chargez vous-

même, vous avez la balle dans la main, vous la mettez dans le canon, vous bourrez solidement; et puis il se place à six pas, vous l'ajustez, vous tirez : il sourit et vous présente la balle.

Mais nous sommes encore plusieurs qui préférons Eschyle à Robert Houdin.

Paris.

XI.

LES JUMEAUX.

Ça ne m'est arrivé qu'une fois, mais j'ai dit cette bêtise. Il s'agissait de je ne sais plus quelle tragédie, dont le sujet était la ressemblance des deux personnages principaux. J'ai dit que c'était là un sujet bouffon, et non un sujet sérieux, et que les ménechmes, au théâtre, n'étaient acceptables qu'en comédie.

Mon opinion avait une apparence plausible. Deux figures humaines qui se ressemblent au point d'être prises l'une pour l'autre, cela n'est pas une chose très-quotidienne. Mais la bouffonnerie s'arrange à merveille de l'exception et de l'étrangeté. Quand Shakespeare et Molière ont fait des ménechmes, ils les ont faits comiques. Alors ils ont eu le droit de pousser leur sujet jusqu'au bout. Ces génies, qui, en leur qua-

lité de créateurs, peuvent prendre des libertés avec la vie, n'ont pas esquivé le péril, ils l'ont abordé de front, ils l'ont exagéré, ils l'ont irrité. Sortant du vrai une fois par hasard, ils ont voulu qu'au moins cela en valût la peine. Vous refusez d'admettre deux ménechmes? vous en avalerez quatre! Oui, quatre dans la même pièce. Ce n'est plus seulement Jupiter qui ressemblera à Amphitryon, c'est encore Mercure qui ressemblera à Sosie. Si deux Antipholis vous choquent, voilà encore deux Dromio. La paire de maîtres se doublera de la paire de valets. Ne répliquez pas, ou les chiens vont se ressembler. Rien de charmant comme cette indépendance entière de grands hommes en gaieté, qui font caramboler l'invraisemblable contre l'impossible. Et si vous demandez de quel monde sortent ces paires de visages, elles sortent du monde de Shakespeare et de Molière, qui vaut bien le vôtre! L'imaginaire et l'absurde ne nuisent pas à l'effet comique. C'est tout le contraire pour le drame. Il faut au drame une action sincère, en qui l'on ait foi, et que personne ne récuse. Le drame exige des passions et des faits taillés largement en pleine humanité. Il lui est nécessaire que chaque spectateur sente quelque fibre de son cœur douloureusement prise dans le réseau noué par le poëte. Le singulier fait rire; il n'y a que l'universel qui fasse pleurer.

Et à peine avais-je dit cela que j'ai vu annoncer un drame de Victor Hugo intitulé les *Jumeaux*. Je ne

le connais pas ; j'ai prié une fois Victor Hugo de me le lire, il n'avait pas encore fait le dernier acte et il m'a demandé d'attendre. Mais le titre et quelques mots de l'annonce me font supposer que les « jumeaux » sont Louis XIV et le Masque de fer, deux ménechmes qui ne sont pas précisément bouffons. Si c'est cela, c'est bien fait!

Je l'ai mérité, pour avoir admis la « division des genres », pour avoir eu des « sujets comiques », pour avoir, de mon autorité privée, interdit à l'art de faire telle chose, pour avoir, — moi le haïsseur des règles, des restrictions, des barrières, — dit au génie : On ne passe pas!

Liberté! toute la critique est dans ce seul mot. Systèmes, frontières, prohibitions, bornes, portes closes, fruits défendus, ceci appartient à ce genre et cela appartient à cet autre, autant d'absurdités. Tout appartient à tous. Il n'y a pas la tragédie à droite et la comédie à gauche, il y a le drame partout.

Nous sommes admirables avec nos fruits défendus! Dieu n'en a défendu qu'un, et Adam l'a mangé.

XII.

SUJETS COMIQUES.

Il y a dans ce moment à Londres un homme qui est membre de la chambre des Communes depuis trois ans et qui n'est pas membre de la chambre des Communes.

Les électeurs ont nommé M. de Rothschild, mais une élection n'est valide qu'après que l'élu a juré fidélité à la constitution et à la reine.

M. de Rothschild, qui est juif, veut jurer sur le Vieux Testament; la chambre veut qu'il jure sur le Nouveau.

Généralement, lorsqu'on demande un serment à un homme, c'est pour engager sa conscience. Alors, on prend la chose qu'on suppose lui être la plus sacrée, et on lui dit de jurer dessus. Ici, c'est tout le contraire. La chambre des Communes, voulant lier à

jamais M. de Rothschild, prend la chose à laquelle il tient le moins, un livre qui est pour lui une fable, une superstition dont il se moque, et lui dit : Jurez-moi sur tout ce que vous avez de moins sacré.

Et l'obstination de M. de Rothschild n'est pas moins divertissante. Le serment qu'on lui demande est quelque chose comme un serment sur le cordon de son soulier, sur le bouton de son gilet, sur la fumée de son cigare, un serment pour rire. Au lieu de le faire en riant et en raillant la chambre, il résiste fièrement, il ne se trouve pas assez lié, il aime mieux rester à la porte à perpétuité que de n'être pas plus garrotté que cela.

Les enfants ont une manière d'escamoter leur parole d'honneur, lorsqu'ils promettent une chose qu'ils ne veulent pas tenir. Au lieu de dire : ma parole d'honneur, ils prononcent : ma parole d'*onze heures*. A Londres, c'est le même jeu d'enfants, mais renversé. C'est M. de Rothschild qui veut donner sa parole d'honneur, et c'est la chambre des Communes qui veut qu'il donne sa parole d'*onze heures*.

C'est à mourir de rire. En effet, il ne s'agit que du parlement et de l'église, de la loi, de la croyance, du serment, de la conscience, du droit pour lequel des millions d'hommes se sont fait brûler, pendre, mitrailler, décapiter, rouer vifs ; on ne rit que de leur martyre.

Deux vaudevilles nous ont été donnés cette semaine.

Le premier, c'est cet éternel sujet de comédie et de gaieté, une veuve qui se remarie. Quoi de plus comique, en réalité, que ce lit nuptial fait avec les planches d'une bière, que ce repas de noce dont le ver a sa part sous terre?

Le second est encore plus drôle. C'est un duc qui, gêné par le mari d'une actrice, le fait mettre au Fort-l'Évêque. Un prisonnier jaloux, n'est-ce pas prodigieusement exhilarant?

Pendant que le public riait aux éclats de la jalousie du prisonnier, je pensais ceci :

Prendre un civilisateur en prison et le faire tourmenter, non par l'argousin ou par le bourreau, — il n'est vulnérable qu'au cœur, — mais par une femme.

Elle vient le voir dans sa prison souvent; mais combien d'heures, le matin, le soir, la nuit, où il n'est pas avec elle, où il ne sait pas ce qu'elle fait, avec qui elle est!

Elle lui raconte ses soirées. On est bien bon pour elle. On ne la laisse pas seule. Il devra surtout remercier M. un tel, contre qui il avait des préventions.

Il remarque qu'elle est bien habillée, qu'elle a une robe neuve. Martyre ignoble, ce grand esprit torturé par un ruban!

Ça va encore pendant les premiers mois; mais la prison, ce n'est pas amusant pour une femme ; il n'en

finira donc jamais? Pourquoi s'est-il fait condamner à deux ans? Hier, il avait le bruit, le journal, les loges de théâtre, c'était un homme, elle se vantait de lui, on le lui enviait; mais à présent, il est vaincu, désarmé, oublié, et ses meilleurs amis trouvent qu'il aurait pu être plus adroit. Au fond, elle le méprise. — Brute!

Eh bien! il ne se repent pas d'avoir fait ce qu'il a fait; il recommencerait; il recommencera. Il n'en veut même pas à cette femme, il sait qu'elle n'est que l'instrument passif du sort, éternel ennemi des grandes âmes; elle lui fait plutôt pitié. C'est à peine s'il en veut au sort lui-même, et la conscience du bien qu'il a tenté lui inspire plutôt du mépris que de la haine pour cette loi envieuse qui le punit d'avoir voulu améliorer la condition des hommes.

Ce Prométhée dédaigne Jupiter et plaint le vautour.

XIII.

TOUT EST DANS TOUT.

Abstraction, triage, ici le grand et là le petit, le bouffon d'un côté et le sérieux de l'autre, caractères sans mélange, personnages tout d'une pièce, laissez-moi tranquille. La vérité est complexe. Tout est fait de tout. Qu'on me montre une goutte d'eau où il n'y ait que de l'eau, de l'orgueil où il n'y ait pas d'humilité, du bien où il n'y ait pas du mal, du mal où il n'y ait pas du bien, une chose quelconque où il n'y ait pas son contraire.

Aristophane, en calomniant Socrate, a consolé d'avance et rassuré dans leur foi tous les révélateurs qui douteraient d'eux-mêmes pour se voir méconnus par l'intelligence de leur temps. Une réflexion où la pensée se trouble, c'est que le persécuteur est la moitié du martyr et que le crime fait de la vertu.

Un poëte chez une fille. L'oiseau dans le bourbier. Sans doute le poëte rougit de la fille? Non, c'est la fille qui rougit du poëte. Elle s'est amusée de lui quelque temps comme d'une bête étrange qu'il lui a plu d'apprivoiser, mais maintenant il l'ennuie. Il a beau se rapetisser et s'abrutir, il ne peut aller jusqu'à elle, et elle le méprise pour sa gaucherie dans le vice, pour son âme mal salie, pour les taches de lumière qui lui restent au front.

Après la fierté du vice, voici la honte de la vertu. Un hypocrite à rebours. Le meilleur garçon du monde; mais une sorte de pudeur morale le retient de laisser voir ses bonnes qualités; il tâche de se faire désagréable; il se venge de sa bonté sur lui-même et sur les autres; quand il s'attendrit, il se fâche; quand il aime, il injurie. Cordial butor, va!

Dites-le franchement, ces personnages vous assomment. Ils ne peuvent faire un pas sans traîner derrière eux des queues de lettres trop longues qui leur embarrassent les pieds. Passe pour Clarisse, qui, en sa qualité de négation, n'a qu'à se tenir sur la défensive; elle ne bouge pas, elle n'agit pas, elle a toute sa journée pour écrire; mais Lovelace, l'assiégeant, le loup qui rôde, pourquoi est-il si épistolaire? On n'ose pas se dire cela au premier volume, mais

au second, et au troisième, et au quatrième, on commence à trouver que le siége n'avance guère, — et pourtant on continue. C'est que, par degrés, et sans qu'on s'en soit aperçu, on s'est accoutumé à vivre dans cette atmosphère et parmi ces figures. A défaut des qualités saisissantes qui vous empoignent à la première vue, Richardson a toutes sortes de qualités intimes et délicates qui ont besoin, pour se révéler, du calme et du loisir, et qu'étoufferait une action plus énergique. Toutes ces lettres, tous ces détails microscopiques, toutes ces fines remarques, toutes ces analyses déliées, tous ces cheveux coupés en quatre, vous ont sourdement enveloppé comme dans un réseau d'où vous ne pouvez plus sortir. Le roman vous tient désormais dans une trame mince et multiple qui ne suffirait pas sans doute à arrêter la curiosité brutale des lecteurs épais, mais où se sentent pris pour longtemps les chercheurs littéraires. Richardson est un romancier-araignée.

Qu'est-ce que Richardson a fait dans Lovelace? L'orgueil. Oui, si vous voulez. Et, si vous voulez, ce sera l'humilité.

Pauvre orgueil que celui de Lovelace! Cet homme a besoin d'être admiré; sa beauté, sa puissance et son bonheur n'existent pour lui que s'ils existent pour les autres. Il dépend de l'effet qu'il produit, et sa satisfaction est de satisfaire son public. Il n'a pas l'orgueil solitaire et jaloux qui se suffit à soi-même et qui ne trouve pas même les hommes dignes d'être

ses sujets. Il est orgueilleux comme le roi Candaule est amoureux, et il faut que Gygès voie sa fortune toute nue. — De sorte que ce dominateur est, en vérité, le plus misérable esclave qui soit. Le moindre passant n'a qu'à lever les épaules, voilà l'édifice de sa vie qui s'écroule. Lovelace en arrive, à force de fierté, à être le reflet de son reflet.

Pour être envié, il ne reculera devant rien; le bien lui sera aussi facile que le mal; il fera, sans héroïsme, les actions les plus généreuses et, sans méchanceté, les plus atroces. Il est aussi capable de doter une fille que de la déshonorer, et il aura des galeries de tableaux comme il brûlerait le temple d'Éphèse. Il sera égoïste jusqu'au dévouement; il commettra tout, il subira tout, il ira jusqu'à la lâcheté, jusqu'au plat ventre, par orgueil.

Il va sans dire que la principale occupation de cet homme sera de se faire aimer des femmes : dans quel miroir se voit-on plus en beau que dans ces tendres cœurs qu'un regard fond en larmes? Il ira surtout aux plus difficiles, il les voudra, il les forcera, il tordra leur amour jusqu'à la dernière goutte, — non pas, comme don Juan, pour le boire, mais pour s'y contempler. Il n'aime pas les femmes, il aime leur amour. Au rebours de don Juan, qui cesse d'aimer dès la possession, c'est à la possession que commence l'amour de Lovelace. Jusque-là, une femme est pour lui une rebelle qui rit de son autorité, une ennemie, un démenti, une insulte; il la hait, jusqu'au moment

où la révoltée se soumet. Alors il a pour elle cette espèce de tendresse d'un roi pour une de ses villes.

Clarisse ne hait pas Lovelace; elle l'aime, et ne voudrait pas d'autre mari; mais le mariage ne fait pas le compte de Lovelace. Belle difficulté pour lui, pair d'Angleterre, d'obtenir l'alliance d'un hobereau de campagne! beau triomphe à proclamer devant sa cour d'oisifs et de débauchés! Non, la victoire ne sera digne de Lovelace que si Clarisse lui sacrifie sa réputation, sa famille et sa vertu. — Mais Clarisse ne cédera pas. On sent, dès qu'on la voit, que la pudeur est l'air qu'elle respire, et qu'elle ne survivra pas au déshonneur. Ce n'est pas une femme, c'est une hermine : elle meurt d'une tache. Elle est plus Lucrèce que Lucrèce, car elle aime Sextus.

Au reste, si bizarre que cela paraisse au premier abord, il y a plus d'un rapport entre Clarisse et Lovelace, et l'amour de l'une est de la même famille que l'orgueil de l'autre. Aucun des deux ne se sacrifiera. Elle est aussi incapable de renoncer à la chasteté pour lui qu'il est incapable de renoncer à l'amour-propre pour elle. Clarisse ne sera pas plus la maîtresse de Lovelace que Lovelace ne sera le mari de Clarisse. Lequel des deux est le plus égoïste? Elle a besoin de se respecter, il a besoin de s'adorer.

Lovelace comprend bientôt l'impossibilité de convaincre Clarisse. Alors, quelle exaspération! Lovelace n'est pas de ceux qui rebroussent chemin devant

la difficulté. Au contraire, il ne commence à vouloir une chose que lorsqu'on la lui refuse. Puis ses amis sont là, qui l'attendent, et avec lesquels il a parié que Clarisse lui appartiendrait. Comme ils vont rire de lui si elle lui échappe! — Rire de Lovelace! Clarisse est perdue. Rien ne la sauverait; mais, avec l'aveugle roideur de la vertu, elle trouve encore moyen de hâter le dénoûment. Pour un baiser que Lovelace veut lui prendre, elle lui crache à la figure ce mot mortel à tous deux : Je te méprise! Elle lui dirait : Viole-moi! qu'elle ne lui demanderait pas plus clairement.

La mer passerait dans l'âme de Lovelace sans effacer une syllabe de ce mot terrible. Il existe au monde un être qui méprise Lovelace, et qui le dit, et qui le lui dit? Une petite prude soufflette de son dédain cet empereur des femmes? Il n'y a que toutes les larmes de Clarisse qui puissent laver une telle parole. Il est nécessaire qu'elle expie son injure, et qu'elle s'humilie, et qu'elle demande grâce, et qu'elle ne garde rien de sa blancheur insultante. Il importe à la foi de Lovelace en lui-même qu'elle tombe si bas que tout son espoir consiste dans la pitié de celui qu'elle outrage à présent. Lovelace ne redeviendra Lovelace que lorsqu'elle lui demandera l'honneur comme une aumône. Pour l'y contraindre, tout lui sera bon, même le narcotique et la violence.

Cependant, quoi de plus contraire à l'orgueil que le viol? quoi de plus vil dans tous les sens, quoi de

plus infâme et de plus humble? Triste possession que la possession d'une femme endormie! quelle victoire qu'un guet-apens! quel don Juan qu'un Tartuffe brutal! quel plus complet aveu d'impuissance, quelle plus entière abdication de force et de fierté que de se reconnaître pour toute séduction et pour toute beauté — une fiole d'opium!

Lovelace, c'est l'envers de l'orgueil, — c'est la modestie de Satan.

Paris, août 1846.

XIV.

CONTRE L'ENNUI.

Les tragédies et les comédies de l'empire ont laissé ce préjugé que littérature et ennui sont synonymes. De là, dans une portion du public, deux sentiments également absurdes : haine des pièces littéraires, et mépris des pièces amusantes.

Moi-même, amoureux-né de la forme et cavalier servant de la rime, je n'ai jamais vu sur l'affiche de l'Ambigu ou des Variétés ces deux monosyllabes : *en vers*, sans éprouver une terreur secrète. — Quant aux directeurs de théâtre, leur premier ordre à leur portier, c'est : Je n'y serai jamais pour le style.

Et, en revanche, tout ce qui est amusant est déclaré antilittéraire. S'il se rencontre quelque part une idée libre, curieuse, vivante, bouffonne, qu'elle aille aux petits théâtres ! Au xpetits théâtres, la

verve, le caprice et les bonnes fortunes de la témérité! Les auteurs comiques n'osent songer au Théâtre-Français que lorsqu'ils ont mis la patte sur quelque pièce bien calme, bien digne, bien froide, riant du bout des lèvres à la façon de ceux qui n'ont pas de dents, régulière dans sa conduite comme un bourgeois dans ses mœurs. Ils auraient peur de compromettre par le libre éclat des gaietés franches la scène majestueuse que Molière encombre de seringues et de chaises percées.

De même, il est convenu que, pour être littéraire, une pièce doit être mal faite. La construction de l'intrigue est une besogne matérielle et inférieure que les poëtes doivent laisser aux charpentiers; l'idée et le style ne vont pas descendre à s'occuper de l'anecdote!

Vérité qui sera incontestable le jour où la perfection des organes sera un empêchement à l'esprit, où l'intelligence sera une difformité, où l'on n'aura pas la raison droite sans avoir l'épine du dos tordue, où il faudra être bien bête pour ne pas loucher.

Hauteville-House.

XV.

UNE PAIRE DE BOTTES.

Nous avons, comme tous les feuilletonistes, l'habitude de raconter les pièces le plus exactement possible, et d'y faire assister nos lecteurs pour qu'ils puissent apprécier notre opinion et juger notre jugement. Il nous prend fantaisie d'employer aujourd'hui un autre mode de critique, et de raconter notre impression, au lieu de la pièce. Au fond, ce ne sera pas une manière moins impartiale que l'autre ; si minutieuse que soit une analyse, elle ne rend que le squelette de l'œuvre, et laisse de côté l'intérêt, qui est la chair, l'acteur, qui est le geste, le style, qui est l'âme. De plus, le critique, même à son insu, dispose toujours le compte rendu de la façon qui s'arrange avec ses conclusions. Rien donc de moins sûr et de moins significatif que ces calques incolores. Le

seul renseignement utile, c'est l'effet produit. En somme, quel est le but du poëte dramatique, sinon de frapper l'esprit à un endroit ou à un autre, et de faire crier telle ou telle fibre de l'auditoire? La question est de savoir si la fibre a crié. La plus fidèle analyse du drame est celle des impressions d'un spectateur intelligent. Si on nous le permet, le spectateur intelligent ce sera nous.

Donc, nous ne dirons pas cette fois un seul mot de l'intrigue de la nouvelle comédie du Théâtre-Français, mais nous allons détailler consciencieusement les diverses situations de notre esprit pendant la représentation. Nos lecteurs vont pouvoir suivre en nous les épisodes de l'action qu'ils n'ont pas vue sur la scène. Ils vont avoir le rayon dans le reflet et la voix dans l'écho.

Premier acte. Au vingtième vers environ, nous sentons les graviers de la somnolence se glisser entre nos cils, que nous avons peine à délier; nos paupières s'alourdissent, et peu à peu la pièce s'efface devant nous et disparaît entièrement. Prévoyant une lutte pénible, nous pensons à quitter le théâtre et à regagner prudemment notre maison; mais nous sommes retenu à notre place par notre devoir de critique, — et aussi par un motif moins austère. La femme dont nous sommes follement épris est là dans une loge de galerie, et nous devons, après la pièce, la reconduire chez elle. Nous restons donc, et nous entreprenons un combat devant lequel pâlira plus

d'une bataille célèbre. Lecteur, n'as-tu jamais été pris, au spectacle, de ce sommeil irrésistible, tenace, impitoyable, qui se pose sur les yeux comme un éteignoir sur une bougie? C'est ce sommeil que nous osons affronter. Le duel commence. Le début ne nous est pas très-favorable. Nous sommes absolument plongé dans les lointaines profondeurs du rêve quand le premier acte finit.

L'entr'acte nous rend quelques chances. Réveillé par le brouhaha de l'applaudissement final, nous sortons du théâtre pour nous rafraîchir le visage au grand air. Nous avalons une bouteille de bière, et, ainsi préparé, nous rentrons, la face haute et défiant les vers les plus sainement classiques. En effet, nous entendons nettement deux scènes; mais, il faut que le diable s'en mêle, à la troisième, une pesanteur insupportable nous revient à la tête, nos paupières se referment et nous faisons de vains efforts pour les soulever. L'intrigue ne nous apparaît plus que dans un vague crépuscule, où les personnages et les acteurs affectent des proportions singulières et chimériques; le nez d'un figurant devient un bec d'oiseau de proie qui nous semble prêt à nous fouiller la poitrine, et M. Samson se met à ricaner et à grimacer d'une manière hideuse, pendant que mademoiselle Judith nous fait d'adorables agaceries auxquelles nous répondons lâchement, malgré notre passion exaltée pour la belle créature qui nous sourit de sa loge. Parmi nos transports, tout à coup, l'hor-

reur que nous inspirent le ricanement et la grimace de M. Samson manquent de nous précipiter par terre; car, pour retenir notre tête qui aspire invinciblement à aller rejoindre nos genoux, nous avons appuyé notre poing gauche sur la pomme de notre canne, notre poing droit sur notre poing gauche et notre menton sur notre poing droit: de sorte que le geste que nous faisons pour échapper à M. Samson dérange ce fragile équilibre et nous jette sur notre voisin, aux nombreux *chut* de l'orchestre, qui paraît s'intéresser vivement à la représentation. Le sommeil ne nous lâche pas pour cela; nous nous redressons, tant bien que mal, et nous continuons ce sommeil violent et entrecoupé que berce une versification régulière. Par instants, nous nous réveillons en sursaut, nous saisissons distinctement un mot ou une syllabe, et nous tâchons de raccrocher à cette syllabe inespérée le fil lâche de notre intelligence; nous pensons à celle qui nous est chère, nous la regardons, mais même cette chère étoile ne sauve pas le naufragé du sommeil; nous employons les moyens les plus énergiques, nous nous tirons la barbe, nous nous donnons des coups de pied dans les jambes, nous nous martyrisons les poignets, nous allons même jusqu'à applaudir; mais nous avons à peine la force de rapprocher nos deux mains, et nos bras retombent découragés. Le second acte terminé, nous sautons brusquement hors de l'orchestre sans nous inquiéter de ceux que nous bousculons, nous enjambons l'es-

calier, nous nous ruons dans le foyer, nous ouvrons une fenêtre, et, nous promenant sur l'étroite galerie, nous recevons la pluie à verse. Nous restons là pendant tout l'entr'acte, tête nue, et jouissant délicieusement des grosses gouttes qui nous entrent dans le dos.

Troisième acte. Au coup de sonnette, nous retournons à notre stalle, humide, les cheveux collés sur les tempes, ruisselant, et comptant bien que nous avons amassé une provision de fraîcheur suffisante pour contenir cette fois l'endormante chaleur du sang. Mais toute cette eau produit précisément le contraire de ce que nous attendions. Après quelques grelottements, la température élevée de la salle sèche nos hardes; nous nous mettons à fumer comme un bain de vapeur, et nous éprouvons cette impression de bien-être qu'on éprouve dans l'eau tiède. Nous nous assoupissons doucement, et nous reconnaissons avec désolation qu'il va en être du troisième acte comme des deux autres. Alors, il nous passe par la tête une de ces idées qui ne viennent que dans les moments désespérés. Nous concevons une résolution suprême et comparable à ce que l'antiquité a de plus hasardeux et de plus décisif. Il nous vient l'atroce pensée d'ôter nos bottes!

Nous sentons vaguement que nous avons un pantalon à sous-pieds cousus et des bottes justes, et que, nos bottes ôtées, il nous sera impossible de les remettre, car il nous faudrait pour cela défaire notre

pantalon, ce qui n'est guère exécutable en pleine salle de spectacle, surtout un soir de première représentation au Théâtre-Français, devant l'élite de la capitale de la civilisation. Nous déboutonnons notre pantalon pour qu'il tombe un peu, nous faisons glisser non sans peine nos deux pieds hors de nos bottes,—et, enfin! cet expédient héroïque nous réveille tout à fait.

Nous ne craignons plus de nous rendormir. Nous commençons même à envisager avec quelque inquiétude les conséquences de notre action. Nos idées s'éclaircissant, notre position étrange nous cause un trouble où se mêle le repentir. Comment ferons-nous pour sortir du théâtre? Traverserons-nous la foule élégante et parée dans cet état, traînant après nous ces pieds inexplicables? D'ailleurs, impossible de faire remonter et de reboutonner notre pantalon entraîné par nos bottes. Nous ne pourrons donc nous lever avant le moment où il n'y aura plus personne dans l'orchestre. Alors une horrible réflexion nous saisit aux entrailles. Cette femme dont nous sommes éperdu, comment irons-nous la prendre dans sa loge? Manquerons-nous ce bonheur si longtemps sollicité? Si nous ne la reconduisons pas, un autre la reconduira, et, ô désespoir! nous n'ignorons pas qu'elle est plus jolie que fidèle. Elle aura même cette fois une excuse, elle qui n'a pas besoin d'excuse; elle croira que nous l'avons dédaignée, et elle nous reprochera sa faute. Justement, nous entendons un bruit dans sa loge, nous tournons la tête, et nous

voyons entrer et s'asseoir près d'elle notre rival, celui que nous haïssons, celui qui a sur nous toutes les supériorités, qui est riche, qui est chauve, qui a du ventre, qui est bête. Elle voit notre désespoir et nous rassure d'un sourire; elle se souvient de sa promesse, c'est notre bras qu'elle aime et non ce bras bête et chauve. Nous lui répondons par un regard consterné qu'elle ne comprend pas et qui veut dire : Pas de bottes! Nous essayons de nous rechausser; nous empoignons la tige de notre botte droite à travers notre pantalon; nous tirons de toutes nos forces; rien ne bouge; nous tirons, notre figure s'empourpre, la sueur nous inonde; peine inutile, notre pied n'entre pas. Nous sommes tenté un moment d'oublier toute pudeur, de sortir immédiatement, la culotte déboutonnée, ouvert, nu, obscène, n'importe, et d'aller nous rhabiller dans les lieux d'aisance pour être prêt à la fin de la pièce. Mais une femme comme elle prendrait-elle le bras d'un homme qui viendrait de faire cet esclandre? Et n'y a-t-il pas dans la salle le représentant de la décence publique, le commissaire de police, qui nous appréhenderait au corps? Nous recommençons donc à essayer de réintégrer notre pied dans notre botte. Nous concentrons toute notre vigueur d'homme et d'amoureux, nous étreignons d'une main convulsive notre pantalon et notre tige, et nous faisons un effort si énorme — que le drap se déchire en deux morceaux à la hauteur du mollet.

Le morceau inférieur tombe sur notre talon et le supérieur saute à notre genou, ce qui montre entièrement notre jambe, dont notre pantalon noir fait ressortir la blancheur, hélas! éblouissante.

Écrasé sous cette catastrophe, nous nous résignons et nous croisons les bras avec une rage concentrée. Nous regardons fuir, vers à vers, cette comédie qui nous paraissait auparavant si lente et qui nous paraît maintenant si rapide; nous regrettons qu'elle n'ait que trois actes, nous voudrions qu'elle en eût quarante, nous voudrions qu'elle durât toujours. Jamais dénoûment ne nous a causé une émotion aussi poignante.

La toile tombe. On nomme l'auteur au milieu d'applaudissements frénétiques. Le public sort. L'instant est venu! Nous ne bougeons pas. Lugubre, blême, la jambe droite repliée sous la jambe gauche, nos mains serrées sur notre ventre pour masquer le bâillement de notre culotte, nous ressemblons à un homme qui a la colique. Nous gênons la circulation, on nous heurte, on nous foule; les plus polis, dans leur attention à ne pas marcher sur les pieds de nos bottes, nous écrasent nos vrais pieds; — mais nous n'en sentons rien; nous n'avons de sens et d'âme que pour la loge où notre bien-aimée nous attend. L'orchestre se vide, et nous restons seul comme un rocher quand la mer s'est retirée. Nous hasardons un œil vers la galerie. Tout le monde est sorti des loges; seule, la femme qui nous possède

est encore dans la sienne, et jette sur nous un regard où la stupéfaction commence à devenir de la colère. Nous entendons ce regard; il nous dit : — Eh bien? c'est pour demain? Mais venez donc! Qu'est-ce que ça signifie? Alors, bonsoir. Vous ne voulez pas? soit. Voici monsieur, qui vous vaut bien. J'aime les chauves! Et puis, vous n'avez pas déjà tant de cheveux! — Et celle qui nous charme prend le bras de cet homme à qui le peigne est inutile, et disparaît.

Nous nous précipitons dans une loge de baignoire où il n'y a plus personne, nous levons vite le grillage, nous ôtons notre pantalon, nous saisissons nos bottes, nous en remettons une, et nous nous mettons à l'autre, — lorsque soudain la porte de la baignoire se rouvre, une jeune fille qui a oublié son éventail entre brusquement, ravissante, dix-sept ans, la pureté même, et, se trouvant tout à coup devant un homme en chemise, pousse un cri et se sauve en fermant la porte derrière elle. Nous entendons la voix d'un père irrité qui crie : Ouvrez! ouvrez! Ah! nous renonçons à notre seconde botte, nous repassons notre pantalon avec la rapidité de l'éclair, nous abattons le grillage d'un coup de poing, nous sautons dans l'orchestre, et nous nous enfuyons par la sortie opposée, un pied déchaussé et un mollet nu, abandonnant à la vengeance d'un père justement furieux une botte et un bas de pantalon.

Tel est le récit fidèle de ce que nous a fait éprou-

ver la nouvelle comédie. C'est maintenant à nos lecteurs de juger la cause sur l'effet. C'est à eux de voir s'ils veulent s'exposer à cette pièce redoutable où l'on risque de perdre ses maîtresses et ses bottes.

Paris, janvier 1849.

XVI.

LE STYLE-PENSÉE.

C'est déjà bien assez douloureux de reconnaître une qualité à un poëte; les critiques, qui ont, d'ailleurs, leurs raisons pour ne pas croire aux organisations complètes, ne vous accordent un point qu'afin de vous en refuser un autre.

Le style et la pensée, ce mâle et cette femelle qui meurent dès qu'on les sépare, passent, dans les journaux, pour ne prospérer qu'aux dépens l'un de l'autre, et les feuilletons en sont encore aux ordonnances des médecins de Molière : — « Vous avez là un œil droit que je me ferais crever si j'étais à votre place; ne voyez-vous pas qu'il incommode l'autre et lui dérobe sa nourriture? Croyez-moi, faites-vous-le crever au plus tôt, et vous verrez plus clair de l'œil gauche. » — La plupart des critiques sont intime-

ment convaincus que la forme « dérobe la nourriture » de l'idée.

Du moment qu'une strophe est ciselée, elle ne saurait plus contenir une seule goutte d'un sentiment quelconque. Une jolie fleur ne peut pas avoir de parfum. La richesse de la carnation provient d'un sang pauvre. — Douces folies!

Les impuissants se consolent ainsi. Donc, choisissez de l'idée ou du style; mais les deux à la fois, impossible. Quiconque voudra être un penseur sérieux devra faire des fautes d'orthographe, — comme en peinture on n'est un grand coloriste qu'à la condition de ne pas savoir dessiner un nez.

Je suppose que ceux qui disent ces choses les comprennent. Moi qui n'ai pas été initié à ces mystères, j'ignore ce que c'est qu'un vers spirituellement fait qui n'est pas un vers spirituel, qu'un beau vers qui n'est pas une idée profonde, qu'un grand écrivain qui n'est pas un grand penseur.

La précision de la forme n'empêche pas l'ampleur de l'idée. La prosodie ne gêne pas la poésie. Le lyrisme ne consiste pas à faire des vers faux. Ce sont justement les poëtes lyriques qui cisellent les strophes, qui triplent la rime, qui compliquent le rhythme.

Le style et l'idée, le dessin et la couleur, sont aussi inséparables dans l'art que le corps et l'âme dans la vie. Il n'y a pas, d'une part, des dessinateurs et, de l'autre, des coloristes, — il y a des

peintres ; il n'y a pas le côté des penseurs et le côté des écrivains, — il y a des poëtes ; il n'y a pas ici des corps et là des âmes, — il y a des hommes.

Je ne suis pas de ceux qui rêvent un tableau dessiné par Raphaël et colorié par Rubens. Raphaël a la couleur de son dessin, et Rubens le dessin de sa couleur.

La couleur et le dessin sont tellement une seule chose, qu'un bout de fusain suffit à Decamps pour être un admirable coloriste.

Donc, à bas les abstractions! Quand j'entends dire d'un poëte qu'il n'a que la forme, je me borne à demander : la forme de quoi?

Exprimer très-bien — rien du tout, faire un beau portrait de — personne, qu'est-ce que cela veut dire?

Le style c'est l'idée, comme le feuillage c'est la séve.

Le style n'existe pas plus sans l'idée — que l'idée sans le style. J'en ai rencontré plus d'un de ces fiers penseurs crevant d'imaginations qu'ils ne pouvaient faire sortir, ayant trop d'idées pour pouvoir en exprimer une seule, Shakespeares vagissants, énormes prisonniers de la syllabe. Je les aurais adorés religieusement, si j'avais pu parvenir à les croire sur parole.

Par malheur, je crois plus facilement que toute pensée qui est trouble dans la phrase est trouble dans le cerveau. Pour moi, les songeries vagues et indécises qui passent dans un front et qui ne se laissent

pas prendre sont des idées comme les nuages sont des bas-reliefs de Phidias.

Pour moi, une intention n'est pas une idée. J'ai l'infirmité de n'appeler pères que ceux qui font des enfants.

Je les plains beaucoup, mais je les admire peu, ces eunuques de l'idée, ces Démosthènes muets, ces Molières constipés, ces génies à huis clos.

Marine-Terrace, juillet 1855.

XVII.

UN SENTIER PROFESSEUR DE LITTÉRATURE.

Villequier est une des plus ravissantes rencontres de ces trois choses qui font les paysages complets, les bois, le ciel et l'eau. Hier soir, j'étais accoudé au bord d'un jardin que baigne la Seine; la lune neigeait sur le fleuve transparent où se reflétaient les mâts des navires endormis; les collines se doublaient dans le miroir d'eau avec une netteté mystérieuse; le silence des maisons déjà éteintes laissait entendre distinctement la rumeur des flots et des branches qui semblait la respiration de la nature; — et le rayon qui descendait de là-haut était si pur et si doux, que je le prenais pour le sourire de nos chers morts.

Je ne dis pas cela pour humilier Paris. Paris est la ville de l'intelligence, et les chênes ne me rapetis-

sent pas les poëtes. Il y a des livres qui valent des étoiles. La *Bible* resplendit en plein soleil.

La nature ne me détourne pas de l'art; au contraire. D'abord, la poésie même est avec moi : Victor Hugo est ici depuis hier. Puis, pour moi, qui n'ai jamais admis d'autre professeur de littérature que l'univers, la nature sue l'art par tous ses pores. Je regarde même comme le devoir de tout critique qui se prend au sérieux d'aller de temps en temps, naïvement et sans arrière-pensée, exposer son esprit aux conseils salutaires des choses. Quel enseignement que celui des arbres et des sources, et comme toutes les académies en savent moins long sur l'idée et sur la forme que le brin d'herbe!

Ainsi, ce matin, je suivais, avec Victor Hugo, le sentier qui va de Villequier à Caudebec. Pour donner des pierres à la canalisation du fleuve, la poudre et la pioche ont fait sauter de vastes blocs des hautes roches qui donnent à la côte la majesté d'une falaise ; les cicatrices de ces pierres vénérables laissent çà et là des taches blanchâtres et maladives. Mais ces taches ne tarderont pas à disparaître. Il faut voir avec quelle avidité la végétation se rue sur ces places vides, y pousse des jets inattendus, les assiége de tous côtés, s'y accroche de tous ses bras! Avant un an, tout sera couvert, et l'œil ne sera plus étourdi d'un seul de ces points criards.

L'immortel que j'accompagnais me faisait remarquer quelle leçon cette profusion de la nature donne

aux poëtes économes qui proscrivent l'image et la couleur sous prétexte que la richesse du détail nuit à la gravité de l'ensemble. La nature n'est pas de leur avis. Sa qualité n'est pas l'avarice.

Quand elle a une falaise et qu'elle a la mer, elle ne rêve pas un grand grand mur blanc, droit et lisse; elle jette la mer sur la falaise, elle éventre les roches, elle les tourmente, elle ne les laisse pas tranquilles, elle les fouille, elle les sculpte, elle les ciselle, elle les fait flèches, elle les fait aiguilles, elle les fait statues, elle y creuse des grottes, elle y construit des cathédrales dans des coins, et, en même temps qu'elle les livre aux flots par en bas, elle les livre par en haut au soleil et à la pluie; car la sculpture ne lui suffit pas, il lui faut la couleur; elle les hâle, elle les brunit, elle les noircit, elle les dore, elle les rouille, elle leur donne ces tons prodigieux, désespoir de l'art. Et les grands murs blancs sont petits à côté de ces roches précieuses qui ont pour architecte l'océan et pour peintre le ciel.

Quand la nature n'a pas la mer, elle a toujours le ciel, et elle a la verdure. Sa muraille étant moins ciselée, elle la tapisse. Les hommes n'ont pas plus tôt fait un petit coin bien net, bien propre et bien nu, qu'elle y accourt, qu'elle y fleurit, qu'elle s'y étale, qu'elle y jette à poignées la mousse, le lierre et tout ce qu'elle a de plantes grimpantes. Et ces verdoyants caprices n'ôtent rien à la sublime fierté du granit. Pour être charmante, la colline n'en est pas moins haute.

Donc, ô poëtes, ne craignez pas de faire foisonner sur les hauteurs de l'idée toutes les frondaisons du style. Traitez votre pensée comme Dieu traite ses montagnes : du granit dessous, des fleurs dessus.

Villequier, septembre 1846.

XVIII.

LE PASSÉ.

Je me crois appelé à donner au monde le spectacle unique et monstrueux d'un critique de théâtre qui croit au théâtre.

Montaigne aimait Paris jusque dans ses verrues; j'aime le théâtre jusque dans ses vaudevilles.

Bien d'autres que moi aiment le théâtre; seulement, la plupart l'aiment mieux de loin; par exemple, à deux cents ans de distance. Ils admirent les morts, ce qui est la plus honnête façon de ne pas admirer les vivants. Je ne fais pas comme eux. Je n'attends pas que le temps ait achevé le piédestal des poëtes pour venir leur offrir ma pierre. Je parle des génies vivants avec le même respect que s'ils étaient morts depuis quarante mille ans. Je ne suis importuné d'aucune gloire, humilié d'aucune grandeur, sombre

d'aucun rayonnement. C'est peut-être de l'orgueil, mais tout le monde n'a pas assez de modestie pour être envieux.

D'autres critiques s'indignent de cette perpétuelle préférence accordée aux morts et défendent les vivants comme ceci :

— Laissez-nous tranquilles avec vos morts! Ils ont eu leur mérite dans leur temps, mais tout progresse. Ne voyez-vous pas comme marchent et grandissent la science, l'industrie, la médecine, la navigation, tout? De tous côtés, hier est dépassé par aujourd'hui, qui sera dépassé par demain. Les grands poëtes de maintenant sont aux grands poëtes d'autrefois ce que l'imprimerie est au manuscrit, ce que le wagon est à la patache, ce que l'hélice est à la rame, — comme ceux du siècle prochain seront à ceux d'à présent ce que le ballon sera au wagon!

Cette glorification des vivants est médiocre. Ceux qui n'aiment que le passé aiment encore mieux le présent que ceux qui n'aiment que le présent; car le présent n'est le présent que pour quelques années, et ensuite il sera le passé éternellement.

Ces amis mortels des vivants se trompent. Eschyle n'a pas de rides. La gloire n'est pas la décrépitude. Les seuls grands poëtes ne sont pas les poëtes au maillot.

Rien ne meurt, même sur terre; mais il y a deux manières de survivre.

Les inventeurs, les industriels, les savants, les

conquérants, les législateurs, les philosophes, les dieux survivent dans le progrès qu'ils ont fait faire au bien-être général, dans la civilisation qu'ils ont mise au monde. Leur création, c'est la société. Création variable, perfectible, toujours améliorée, jamais bonne. Le conquérant défait le conquérant, le naturaliste redresse le naturaliste, l'inventeur absorbe l'inventeur, l'apôtre dévore l'apôtre, la nouveauté du jour est la vieillerie du lendemain, la science devient l'ignorance, l'impiété devient la superstition, Pline fait hausser les épaules à Cuvier, le vétérinaire de mon village en remontre à Esculape, les mâts de Colomb se moquent des colonnes d'Hercule, le fil électrique rit du télégraphe, le collodion méprise Daguerre, le ballon regarde le chemin de fer de haut en bas, le Sinaï est dominé par le Calvaire, qui est dominé par la tribune de la Constituante. Ces faiseurs de progrès disparaissent dans leur progrès même. Il reste d'eux leur nom, et l'humanité. Quant à leur trace personnelle et distincte, quant à leur procédé, quant à leur code, quant à leur dogme, quant à l'outil avec lequel ils ont travaillé, quant à la législation de Lycurgue, quant à l'astronomie de Ptolémée, quant à la mécanique d'Archimède, quant au catéchisme de Calvin, ce sont des objets de curiosité qui ont leur importance pour les archéologues, et qu'on peut conserver sous étiquette dans un musée d'antiquités entre la canne de Voltaire et la tabatière de Louis XVIII.

L'art seul dure sous les deux formes : d'abord, comme tous les civilisateurs, dans le résultat qu'il produit, dans le service qu'il rend, dans ce qui sort de ses entrailles; il vit dans son lendemain, comme le père dans son fils; — et puis, il reste en personne, il a sa vie propre. Il laisse deux créations : l'une, mobile, sans cesse modifiée, corrigée, complétée, — les mœurs; l'autre, fixe, immuable, définitive, imperfectible parce qu'elle est parfaite, — les chefs-d'œuvre.

Ici, le lendemain ne dépasse pas la veille. Ce qui est fait est fait pour l'éternité. Dante ne rature pas Homère. Michel-Ange ne retouche pas Phidias. Les générations remuent respectueusement les décombres de Rome et d'Athènes et fouillent l'énorme gisement du passé pour tâcher de trouver quelque figure sans bras, quelque tête de cheval à demi rongée, quelque bout de draperie.

L'art a une telle immortalité personnelle qu'il survit à sa propre philosophie. On bafoue le dieu, on adore l'autel. L'*Iliade* survit à l'Olympe, la *Bible* au Sinaï, la *Divine Comédie* à l'enfer.

Tout progresse, excepté l'art. Les grands poëtes sont égaux dans des civilisations inégales.

Ils frappent la médaille de leur temps. Que leur temps soit ce qu'il voudra, hideux ou superbe, féroce ou clément, tigre ou martyr, qu'importe à la médaille! Le profil humain, d'époque en époque, s'épure et s'améliore; mais la médaille de Thersite vaut

celle d'Hélène. Le sculpteur de bêtes vaut le statuaire de héros. Barye vaut David. Une croupe vaut un torse.

Il n'y a pas de monstres en art, il n'y a que des chefs-d'œuvre. L'art, c'est la beauté, la beauté de tout, la beauté de la laideur! Les chefs-d'œuvre sont les exemplaires radieux des siècles.

L'art, c'est la splendeur de l'histoire.

Marine-Terrace, octobre 1855.

XIX.

L'AVENIR.

Si j'étais marié et que ma femme fût grosse, ma joie ne viendrait pas de l'espérance d'avoir un enfant à deux têtes.

Mon enfant eût-il une bouche, eût-il deux yeux, eût-il deux jambes, je ne me croirais pas moins père pour cela.

J'avoue cette infirmité de mon esprit aux critiques pour qui un drame n'existe pas s'ils y retrouvent les membres des drames antérieurs.

Encore la jalousie! encore la maternité! encore un meurtre! encore une courtisane! Et ils condamnent la pièce. Et comme, à moins d'être un monstre, il est impossible qu'un enfant ou une pièce n'ait rien de commun avec les autres pièces ou avec les autres enfants, ils déclarent le présent et l'avenir plagiaires,

et leur défendent de continuer à faire des drames, — ils n'osent pas encore ajouter : ni des enfants. Ils n'ont pas assez de mépris pour l'horrible vulgarité de ces pièces qui croient avoir une figure à elles sans avoir au moins une queue au lieu de nez ou une branche au lieu d'oreille.

Donc, le dix-neuvième siècle vient trop tard. Les grands poëtes sont des chevaux de course, le prix est au premier arrivé. Eschyle n'existe pas par son génie, mais par sa date. La gloire, c'est le droit d'aînesse.

Un petit fait qui dérange ces agréables affirmations, c'est que, jusqu'au dix-neuvième siècle justement, les poëtes qui ont commencé les théâtres n'ont guère traité que des sujets déjà connus. Le créateur de la comédie en France ne s'est pas plus gêné pour « prendre son bien » chez Plaute et partout, que le créateur du drame en Angleterre pour emprunter aux nouvellistes l'action d'*Hamlet*, de *Roméo et Juliette* et d'*Othello*. Eschyle, Sophocle et Euripide ont dramatisé tous trois les mêmes événements, extraits des légendes nationales. Et c'est seulement de notre temps que les poëtes dramatiques ont commencé à ne plus vouloir que des actions vierges.

De sorte que ce seraient précisément les poëtes primitifs qui seraient les plagiaires.

Que les poëtes le veuillent ou non, ce qu'ils font a toujours d'intimes rapports avec ce qui s'est fait et avec ce qui se fera.

Un drame qui n'aurait rien de commun avec le passé et l'avenir du théâtre n'aurait rien de commun avec le passé et l'avenir de l'humanité, c'est-à-dire avec l'humanité, dont le passé, l'avenir et le présent sont solidaires.

Il est aussi nécessaire à un chef-d'œuvre de ressembler aux autres chefs-d'œuvre que d'en différer, d'être le même que d'être un autre, d'être tous que d'être lui.

L'unité dans la variété, voilà la loi. — L'unité n'est pas seulement la liaison des parties de l'œuvre entre elles; ce n'est là que l'unité intérieure et étroite. La vraie et grande unité, c'est la parenté de l'œuvre avec toutes les œuvres présentes, passées et futures.

Cette parenté n'empêche pas plus la personnalité du poëte que le frère n'empêche l'individualité du frère.

L'unité n'est pas l'uniformité.

L'univers se répète incessamment. Toujours le même décor, de l'eau, de la terre et des astres; tou-

jours le même acteur, l'homme; toujours les mêmes figurants, les animaux. L'automne après l'été, l'hiver avant le printemps; l'année ne paraît pas éprouver le besoin de s'ajouter une cinquième saison. Ni les choses ni les bêtes ne se mettent un beau matin à rebrousser leur inclination pour se changer un peu. Les pêchers donnent à la même époque les mêmes fleurs et les mêmes fruits. Les hirondelles s'avisent rarement d'essayer à vivre sous l'eau, et les éperlans ne s'élèvent guère dans l'air. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, disait déjà le royal ennuyé. Et le soleil lui-même n'était pas nouveau.

Je n'ai remarqué dans aucune des villes ni dans aucun des villages où je suis allé, que les habitants eussent l'originalité de marcher sur la tête. Voilà bien longtemps que les hommes aiment les femmes, et je ne m'aperçois pas qu'ils les aiment moins que le premier jour. L'amour maternel était déjà vieux au commencement du monde et sera encore jeune à la fin.

La nature, toujours la même, se renouvelle à chaque instant. La Seine est toujours la Seine, et pourtant sa source n'est pas son embouchure. La Seine à Chanceaux est un verre d'eau, à Romilly un ruisseau, à Saint-Denis un canal, à Villequier un fleuve, à Honfleur un océan.

L'homme va s'élargissant de siècle en siècle comme les rivières de ville en ville.

Le renouvellement de l'homme fait le renouvelle-

ment du drame. Si tu veux arrêter l'art, arrête la civilisation.

Et non-seulement chaque siècle a sa manière propre d'éprouver les mêmes sentiments et les mêmes passions, mais dans chaque siècle chaque homme. Il y a des différences profondes entre un ambitieux et un ambitieux, entre un avare et un avare, entre un catholique et un catholique, entre une mère qui adore sa fille et une mère qui adore sa fille.

Il n'est pas même nécessaire, pour trouver la variété, d'aller d'un avare à un autre, ni d'aller de Villequier à Honfleur. Rien que dans le bout de Seine qui est devant Villequier, dans cette eau agitée comme la mer à l'heure de la marée, limpide comme un miroir quand le flux redescend, bruyante de soleil à midi, mélancoliquement étoilée le soir, dans ce tronçon de fleuve, que de fleuves! Et que d'hommes dans chaque homme! quels abîmes entre un homme et lui-même! quelles modifications, quelles contradictions dans l'humeur et dans le caractère pour une perte d'argent, pour une contrariété, pour un nuage qui passe, pour un verre de vin de trop, pour une piqûre à la vanité, pour un geste de dédain d'une fille!

L'humanité ne changerait pas à l'infini, que le changement de poëte suffirait. L'art, ce n'est pas seulement la réalité, c'est la réalité et le poëte, c'est la réalité vue par quelqu'un, c'est la forme qu'elle a pour toi ou que tu lui donnes. C'est par la forme surtout que le poëte crée.

Vingt peintres devant le même modèle en feront vingt portraits dissemblables — et ressemblants.

Tout portrait est le portrait de deux personnes : du modèle et du peintre.

C'est pourquoi les poëtes qui viendront dans dix mille siècles seront tout juste aussi originaux et aussi primitifs que ceux qui sont venus le premier jour de la poésie.

Les poëtes du premier jour n'ont pas inventé le sujet du poëme, qui est l'homme. Oreste existait avant Eschyle, Troie avant Homère. Et Homère n'est pas le premier rapsode qui ait raconté la chute de Troie, et Eschyle n'est pas le premier poëte dramatique qui ait montré la chute d'Oreste.

Les grands livres se rencontrent et se mélangent. La *Bible* et l'*Iliade* sont pleines l'une de l'autre. Vulcain est précipité du ciel comme Lucifer. Agamemnon et Jephté sacrifient leur fille. Diomède se bat avec Mars comme Jacob avec l'ange. Le cheval d'Achille

parle comme l'ânesse de Balaam. Et ces rencontres sont dans l'art parce qu'elles sont dans la vie. Les grands livres se répètent comme les grandes figures. Le Calvaire n'est pas la première montagne qui ait vu un dieu percé de clous pour son dévouement aux hommes. Et qui donc se vantera d'être le premier, si le Christ est le plagiaire de Prométhée?

Nul n'est solitaire dans son œuvre. L'art n'est pas une île déserte où le poëte est jeté tout seul par un coup de vent et recommence le monde au premier jour. Shakespeare n'est pas Robinson Crusoë.

Personne ne commence et personne n'achève, tous continuent. Personne n'est le premier ni le dernier. Chaque penseur reçoit la question à un certain point et la pousse jusqu'à un autre; sa propriété n'est pas dans le plus ou moins qu'il reçoit, mais dans le plus ou moins qu'il ajoute. La richesse n'est pas de ne pas hériter.

Il y a des cerveaux qui font consister l'originalité à naître sans père. Mais Brid'Oison l'a dit, « on est toujours fils de quelqu'un ». Supprimer le travail antérieur sous prétexte d'originalité, ce serait juste aussi raisonnable que de reprendre la locomotion au coucou sous prétexte d'invention. Pascal enfant a supprimé le travail antérieur; il s'est usé à réinventer la géométrie. C'est peut-être pour avoir refait les trente-deux propositions d'Euclide qu'il est mort fou.

Oui, Hamlet, c'est Oreste; oui, Didier chez Ma-

rion de Lorme, c'est Alceste chez Célimène; oui, Chrysale avec Philaminte, c'est Sancho avec don Quichotte; et c'est cette identité qui fait qu'Hamlet, Oreste, Marion de Lorme, Célimène, Chrysale, Sancho, sont éternels. C'est ce qui fait que, dans le Grec d'avant Socrate, dans l'Anglais d'avant Cromwell, dans la coquette dont Molière désespère, dans la courtisane que Hugo relève, dans le bourgeois de Paris et dans le paysan de la Manche, on retrouve l'homme.

Il n'y a et il n'y aura jamais qu'un seul drame, fait en collaboration par tous les poëtes qui ont été, qui sont et qui seront. Quand Eschyle a fait sa part, à toi, Sophocle; à toi, Aristophane; Shakespeare fait son acte, Calderon le sien, Molière le sien, Hugo le sien. Et le drame d'Eschyle n'est pas terminé, et il ne le sera jamais, et c'est pour cela qu'il intéresse toujours. C'est parce que la pièce n'est pas finie que le public y reste.

C'est toujours le même drame, mais c'est toujours un autre acte. C'est toujours le même homme, mais toujours à un autre âge de l'homme, dans un autre milieu, différent de lui-même, contraire à lui-même. Hamlet, qui est Oreste, ne ressemble pas plus à Oreste que le doute ne ressemble à la fatalité, et le brouillard d'Elseneur au soleil d'Athènes.

Tous les chefs-d'œuvre se pénètrent sans se confondre, et s'affirment en se contredisant. La double condition du génie est d'être personnel en étant uni-

versel, de prendre possession du fond commun par la forme unique.

Le poëte souverain est celui qui frappe à son effigie la plus grande somme d'humanité.

Hauteville-House, janvier 1856.

XX.

ANTIGONE.

L'amour du fils contrariant la haine du père, le suicide du fils sur le cadavre qu'il aime, le père abjurant et maudissant sa haine sur le cadavre de son enfant, — est-ce *Antigone*, ou bien *Roméo et Juliette?*

Un prêtre, le devin Tirésias, essaye d'apaiser Créon, comme un prêtre, le frère Laurence, essaye de réconcilier les Montagus et les Capulets; Hémon et Antigone sont fiancés, comme Roméo et Juliette sont mariés; Juliette et Antigone sont toutes deux enterrées vives; Roméo se tue dans le tombeau de Juliette, comme Hémon dans le tombeau d'Antigone; la mère de Roméo meurt de douleur, comme la mère d'Hémon se tue; Montagu se repent et s'accuse, comme Créon.

Jamais deux pièces n'ont été autant la même pièce ; c'est le même fait et c'est la même idée ; toutes deux donnent cette grande leçon, la haine punie par l'amour ; c'est la même âme dans le même corps.

Et ces deux pièces qui sont la même sont absolument différentes. Ces deux drames qui ont la même forme et le même fond ne se ressemblent ni par le fond ni par la forme.

Shakespeare entremêle, d'un bout à l'autre de son drame, l'amour des enfants et la haine des familles. Tybalt et Benvolio se battent : aussitôt Juliette et Roméo se mettent à s'aimer. Roméo se marie avec Juliette : aussitôt il faut qu'il se batte avec Tybalt. L'affection et l'hostilité se côtoient et se traversent ; les bouches s'embrassent pendant que les épées se croisent, et le doux balcon est plus cruel que la rue sanglante ; on voit sortir, scène à scène, de toute cette inimitié, une tendresse terrible ; on sent que l'amour va se venger de tant de haine ; le mal se transforme par degrés en malheur, et la faute en châtiment.

Sophocle, au contraire, montre d'abord la faute toute seule. Il laisse Créon commettre tout ce qu'il veut, faire sa loi hideuse et l'exécuter ; pour avoir enterré un mort, Antigone est enterrée vivante, ta-

lion horrible où la peine imite la vertu. Le mal est maître, et règne, et triomphe; rien n'annonce qu'en frappant Antigone Créon frappe son fils; une seule fois, la sœur d'Antigone, pour essayer d'apitoyer Créon, lui rappelle qu'Hémon et Antigone sont fiancés, mais fiancé n'est pas amoureux; Hémon défend bien Antigone, jusqu'à se quereller violemment avec son père, mais, son père lui reprochant de « défendre une femme », il nie énergiquement; c'est la justice seule qu'il défend, et non Antigone; il y a loin de là à mourir pour elle; Tirésias ne fait à Créon que des menaces vagues; la faute se consomme; — alors, le châtiment éclate! alors, il se précipite, frappe, redouble; les coups de tonnerre se pressent; le sang pleut à verse; le fils se tue; la mère se tue; c'est la contagion de la mort; c'est le vertige du sépulcre!

Shakespeare met le mal et la punition l'un dans l'autre, Sophocle les met l'un après l'autre. Rien que dans cette différence, il y a deux arts.

L'art grec, c'est la simplicité. L'esprit de l'homme n'embrasse pas encore l'ensemble des choses. Le peuple ne les comprend et le poëte ne les rend qu'une à une. Sophocle embrouillerait son public et s'embrouillerait dans ces confusions de l'effet et de la cause, de l'acte et des conséquences; il les sépare; il achève la cause avant de commencer l'effet. De là, ces actions successives du théâtre grec, si contraires à la concentration du théâtre moderne. La mort du principal personnage ne termine pas la pièce. Ajax

meurt au milieu d'*Ajax*. Eschyle ne finit pas les *Sept devant Thèbes* au double fratricide ; il s'occupe ensuite de l'enterrement de Polynice. Dans *Antigone*, il y a deux drames bout à bout, le dévouement d'Antigone et le châtiment de Créon. Comme les actions, les figures passent une à une : Tirésias n'a qu'une scène ; Hémon n'a qu'une scène ; Eurydice, dont personne n'a parlé jusque-là, sort du palais en entendant dire que son fils est mort et rentre aussitôt pour mourir ; Antigone elle-même disparaît au milieu de la pièce ; Créon seul reste tout le temps et rattache ensemble ces scènes isolées ; tous les autres personnages défilent devant lui.

Sophocle sépare, Shakespeare compare. Ce que l'harmonie est à la mélodie, ce que la cathédrale gothique est au temple grec, ce que le groupe est au bas-relief, Shakespeare l'est à Sophocle. Ça finit par ne plus les amuser, ces actions et ces figures, de marcher toujours ainsi l'une derrière l'autre, sans jamais se rejoindre, sans se regarder, sans se parler ; il y a deux mille ans que cette procession dure, c'est assez, — Shakespeare rompt les rangs ! Il lâche pêle-mêle les personnages et les événements, et les entrechoque.

Sophocle est une file, Shakespeare est une foule.

Hémon et Antigone ne se rencontrent pas une seule fois en scène. Antigone ne prononce pas le nom d'Hémon; elle se sacrifie et meurt sans paraître se douter qu'il existe. Hémon ne dit pas une seule fois qu'il aime Antigone; quand son père l'en accuse, il s'en défend comme d'une honte. L'amour en est là. — Eh bien, cette humiliation est un progrès.

Dans Eschyle, l'amour n'existe pas. Ce rude combattant de Salamine et de l'*Orestie*, qui tient tête à Xerxès et à Jupiter, qui chasse les Perses du territoire et les dieux de la conscience, ce dur soldat méprise les lèvres des femmes. Silence, les femmes! laissez les hommes combattre, et allez prier! c'est le cri d'Étéocle dans les *Sept devant Thèbes*, et d'Eschyle partout. Ce farouche défenseur du sol natal tout entier, de la patrie et de la terre, est importuné de la plainte des femmes et les renvoie dédaigneusement à leurs dieux.

Dans Sophocle, les deux ennemis sont vaincus : la Perse est frappée au cœur, et attend qu'Alexandre l'achève; l'Olympe va être achevé par Socrate. La bataille finie, les femmes commencent. Dans cette même Thèbes où Étéocle hier dédaignait si brutalement les femmes, Hémon aime une femme, — mais il n'ose pas le dire; il a peur qu'Étéocle n'entende et ne se lève de terre. Il ne le dit pas même à son père pour la sauver, pas même à elle. Commencement misérable, cette femme reniée même par celui qui meurt pour elle! Et cette femme-là, Antigone,

la grande fille et la grande sœur, celle qui a été fidèle à l'exil et fidèle au cadavre, celle qui a guidé son père aveugle et suivi son frère mort!

Ah! comme Roméo la venge! il ne rougit pas de l'aimer, lui; il ne la renie pas, il ne se tait pas. Ici, le théâtre est amoureux, et s'en vante, et le dit, et le répète, et le crie, et le sanglote. Ici, l'amour n'hésite pas, il n'attend pas, il a hâte de dire : c'est moi! A peine Roméo a-t-il entrevu Juliette : « C'est une Capulet? O compte effrayant! je dois ma vie, et j'ai mon ennemie pour créancier ! » Et Juliette ne donne pas à Roméo le temps d'ôter son masque : « Nourrice, quel est ce gentilhomme qui n'a pas voulu danser? Va t'informer de son nom; s'il est marié, mon cercueil pourrait bien être mon lit de noce. » Et, la même nuit, dans le jardin, Roméo : « Il y a plus de péril pour moi dans un de tes regards que dans vingt de leurs épées; si tu ne m'aimes pas, qu'ils me trouvent ici; j'aime mieux ma vie finie par leur haine que ma mort prolongée sans ton amour. » Juliette : « Je t'ai donné mon cœur avant que tu me l'aies demandé, et je voudrais pouvoir te le reprendre — pour avoir encore à te le donner. » Il faut que le moine les marie le jour même; et, dès qu'ils sont mariés, avec quelle impatience, avec quelle sincérité Juliette appelle la nuit qui va la faire femme : « Viens, gentille nuit; viens, chère nuit noire; donne-moi mon Roméo; et, lorsqu'il sera mort, prends-le et coupe-le en petites étoiles, et il fera la face du ciel

si belle que tout l'univers sera amoureux de la nuit et cessera d'adorer l'aveuglant soleil. » Ceux-là se rencontrent! Quand il faut se quitter, quelle douleur! Elle : « Roméo banni! il n'y a ni fin ni terme, ni borne ni limite à ce mot qui tue. » Lui : « N'avais-tu donc sous la main ni poison subtil, ni lame affilée, nul moyen de mort soudaine, n'importe quel moyen? N'avais-tu absolument pour me tuer que le mot exil? Ce mot, mon père, les damnés le disent en enfer. » Ils ne peuvent s'arracher l'un de l'autre. Juliette : « C'était le rossignol, et non l'alouette, dont le chant a fait peur à ton oreille. » Roméo : « Tu as raison, ce n'est pas l'alouette qui, là-haut, sur nos têtes, frappe de ses notes vibrantes la voûte du ciel. J'ai plus envie de rester que de partir! Viens, mort, et sois la bienvenue! Je fais ce que veut Juliette. Qu'en dis-tu, ma bien-aimée? Causons, il n'est pas encore jour. » Et ils ne se quittent un moment que pour se rejoindre vite dans la tombe; et ce n'est pas Roméo seulement qui meurt pour Juliette; Juliette aussi meurt pour Roméo. C'est ainsi que Shakespeare console l'amour du mépris de Sophocle.

Ils avaient tant de choses à se dire, Hémon et Antigone, après ce silence de tant de siècles! Ils se sont enfin parlé dans Shakespeare. Roméo, c'est tout ce qu'Hémon avait dans le cœur.

Paris — Guernesey.

XXI.

DON JUAN.

Hoffmann et Molière ont tous deux fait don Juan. Non pas deux don Juan, sous deux noms différents, dans des civilisations différentes, — mais le même don Juan, s'appelant pour tous deux don Juan, faisant la même chose dans le même siècle, tuant le Commandeur et soupant avec sa statue.

Le don Juan de Molière est uniquement un incrédule. Son inconstance en amour n'est qu'un détail. Le fond de son caractère est l'athéisme; il insulte Dieu au point de se faire dévot. Alors, ne redoutant ni ciel ni enfer, il se permet tout; il se marie tous les mois comme il fait des dettes, et il renvoie ses femmes comme il éconduit ses créanciers. M. Dimanche est aussi important pour lui que Charlotte, et sa vivace querelle n'est pas avec Elvire, qui

veut qu'il aime, mais avec Sganarelle, qui veut qu'il croie.

Le don Juan qu'Hoffmann a entrevu à travers la vapeur de sa pipe et de Mozart est tout le contraire : c'est précisément le plus grand croyant qui ait existé! Il croit aux femmes et il croit en lui; il poursuit un idéal qu'il veut atteindre, et qu'il atteindra. Chaque femme dont la robe bruït à son oreille est peut-être celle qu'il cherche; il court après elle et la regarde; non, il ne la reconnaît pas. Mais il n'est pas homme à se décourager pour une épreuve, ni pour mille épreuves, ni pour dix mille. La persistance aveugle, la foi têtue, l'espérance désespérée, voilà ce qu'il est; et il renouvelle ses tentatives acharnées jusqu'au jour où la dernière maîtresse de tout le monde le reçoit dans le seul lit qu'on ne trahisse pas. Et il se couche dans la tombe avec confiance, certain que toute aspiration doit être satisfaite, ici ou ailleurs, et que tout besoin de l'homme est une dette de Dieu.

Et voilà comme le même homme change et se contredit selon l'esprit et le siècle qui le regardent, et comme l'œil créateur du poëte transfigure le personnage jusqu'à faire du débiteur insouciant de M. Dimanche l'âpre créancier de Dieu.

XXII.

MARION DE LORME.

Dans l'antiquité, le monde, primitif et grossier, n'est encore que matière et servitude, la fatalité fait de l'homme une machine, le bien et le mal n'existent pas. OEdipe est coupable d'un parricide involontaire et Oreste innocent d'un parricide prémédité. Rester dans ce monde horrible, ramper avec ces misérables? Et les femmes, ou plutôt les femelles, inférieures aux mâles, les toucher, les embrasser, les serrer contre soi, sentir le contact de leurs lèvres, s'accoupler avec la boue? Rien que d'y penser, Hippolyte s'enfuit dans la profondeur des forêts. Il s'en va vivre avec les chiens, avec les arbres, avec les collines, avec les libres souffles du ciel. En avant donc! il presse la meute, il n'est jamais assez loin des villes, il y a des instants où la pensée lui vient qu'il est né d'une

femme, et il se rue dans les claires sources pour se laver de sa mère. Et il reprend sa fuite effrénée, les femmes ne l'atteindront pas, Phèdre essaye de le retenir, il la repousse avec dégoût. Un soir, tombé brusquement dans un bois inconnu, il voit luire à travers les branches la blancheur céleste de l'épaule de Diane. Une déesse, voilà celle qu'il aimera; et non pas n'importe quelle déesse, il ne voudrait pas de Vénus, il lui faut la chasseresse virginale, la vision rapide, l'éclair — et la foudre, celle qui tue Actéon pour l'avoir vue au bain, la chasteté terrible.

Jésus vient et divinise l'homme. La déesse se fond dans la femme. Don Juan l'y cherche; mais la divinisation de la femme est encore trop incomplète pour le satisfaire. Les lèvres de ses maîtresses ont un goût de terre qui lui répugne dès le premier baiser, et, trop noble pour entrer en arrangement avec la bestialité et pour consentir aux imperfections de la vie, il abandonne énergiquement la maîtresse qui ne l'a pas rassasié, il est infidèle par amour, et il se met à harceler, de la mansarde au cloître et de la reine à la paysanne, l'idéal dont il se rapproche chaque jour sans jamais l'atteindre. Il ne l'atteindra pas; ce qu'il demande n'existe plus; il n'y a plus de déesse toute faite. Les déesses ne sont encore dans les femmes que comme la statue dans le bloc : il s'agit de les en extraire! L'homme est bientôt assez grand pour entreprendre cette tâche colossale. Alceste la tente. Il n'y a plus de déesse? eh bien, il en fera une! Oui,

il prendra une femme, la première venue, la femme la plus femme, Célimène, et il la « purgera des vices du temps ». Il la conseille, il la dirige, il la redresse, il lui donne l'exemple de sa probité hautaine, il la menace, il la supplie, il la maudit, il l'adore, il déteste les hommes pour l'aimer davantage en n'aimant qu'elle, il l'aime de tout son amour et de toute sa haine, il lui pardonne tout, et, lorsque les autres l'insultent et l'abandonnent, il lui ouvre ses bras comme un asile; qu'elle le suive loin des villes, loin de l'humanité; il lui semble que, dans la solitude, dans ces profondeurs de forêt où Hippolyte a entrevu Diane, la déesse reparaîtrait. Mais Célimène refuse. Rejeter son passé, se refaire une autre âme, gravir l'âpre montée de l'idéal, cela « effraye une âme de vingt ans ». Elle reste en bas. La fatalité n'est pas encore vaincue; on reste ce qu'on est; le mal est une prison.

Cette prison, que le christianisme n'a pas pu ouvrir, qui l'ouvrira? La révolution.

La révolution éclate, et alors regardez. Voici encore Alceste qui redemande à Célimène de le suivre dans la solitude :

> Nous être l'un à l'autre un monde, une patrie,
> Un ciel! Vivre ignorés dans un lieu de ton choix!
> Y cacher un bonheur à faire envie aux rois!

Il s'appelle maintenant Didier, et elle s'appelle Marion de Lorme; mais ce sont bien eux, elle banale

et toute à tous, lui haïsseur des hommes, « trouvant le monde mal, mais trouvant l'homme pire ». — Marion refuse encore de suivre Alceste, mais non plus par attachement à sa vie passée, au contraire par honte; elle se juge indigne du « ciel ». Mais la révolution est venue sauver le monde, il n'y a plus de damnation, on n'est plus condamné au vice à perpétuité. Elle a mal fait, eh bien, elle fera mieux. Elle est tombée, elle se relèvera.

Cette noble ambition ne la prend pas tout d'abord. Célimène a reculé, et Célimène ne semblait pas aussi perdue; une coquette, c'est le diminutif d'une courtisane. Marion hésite donc, et, lorsqu'elle rencontre Didier et qu'elle court après lui, c'est un amant, et non un mari, qu'elle demande. Mais Didier ne la connaît pas; en lui voyant le visage d'un ange, il s'imagine qu'elle en a l'âme aussi :

Là-haut, dans sa vertu, dans sa beauté première,
Veille, sans tache encore, un ange de lumière,
Un être chaste et doux, à qui sur les chemins
Les passants, à genoux, devraient joindre les mains.
Et moi, qui suis-je, hélas! qui rampe avec la foule?
Pourquoi troubler cette eau si belle qui s'écoule?
Pourquoi cueillir ce lys? Pourquoi d'un souffle impur
De cette âme sereine aller troubler l'azur?
Puisqu'à ma loyauté, candide, elle se fie,
Elle que l'innocence à mes yeux sanctifie,
Ai-je droit d'accepter ce don de son amour,
Et de mêler ma brume et ma nuit à son jour?

Marion ne comprend pas très-bien d'abord ce langage, si différent de tout ce qu'elle a entendu

jusqu'à ce jour. Elle cherche ce que veut dire cette « théologie », et trouve Didier principalement singulier; mais cette singularité même l'attire. Quand elle comprend, un immense bouleversement se fait en elle. A la lueur de la révélation qui éclate dans les paroles de Didier, elle voit la vraie figure de son passé, et en a honte. Elle se repent; elle veut remonter. En se comparant à une passion semblable, elle se sent à la fois rapetissée et grandie. Quoi! l'amour peut être une religion, et elle peut être aimée! Il lui vient l'ambition d'être comme Didier la voit.

Chose profonde : le croyant fait le Dieu!

La transformation commence. L'idée que Didier se fait de Marion devient Marion même. La vision se substitue par degrés à la réalité. Adam tire encore une fois Ève de son flanc.

Marion rompt avec son existence tout entière; elle quitte Paris, les fêtes, les bals, les galanteries, les cavalcades de la place Royale, les nuits illuminées, et vient s'enterrer dans une obscure ville de province. La petite chambre de Blois est le tombeau de sa vie passée, — et, comme tout tombeau, ouvre sur le ciel. Mais la fatalité ne se laisse pas déposséder si aisément. A l'instant où Marion se croit quitte de son passé, il se dresse brusquement devant elle : le marquis de Saverny, dont elle a été la maîtresse, la regarde d'un air qui déplaît à Didier; il en résulte un duel, pour lequel Didier est condamné à mort. Elle le fait évader, mais une indiscrétion de Saverny dé-

couvre à Didier ce qu'était, et ce que n'est plus, Marion. Didier est écrasé du coup. O Dieu! l'ange était un démon! Il ne se dit pas que le démon est maintenant un ange. Il la hait. Par un raffinement de cruauté, le sort, pour punir Marion, a attendu qu'elle se fût amendée. Pour lui imprimer plus visiblement la noirceur de ses débauches, il a attendu qu'elle eût l'âme toute blanche. Didier se livre. Il va mourir. Marion ne veut pas qu'il meure, elle va demander sa grâce à Louis XIII et l'obtient, mais le royal pseudonyme de Richelieu n'a pas plus tôt signé l'acquittement qu'il signe l'exécution, et, lorsque Marion se présente au guichet avec le papier qui délivre Didier, Laffemas lui montre l'ordre qui le tue. La dernière espérance est évanouie. Pas la dernière! Laffemas est là qui fera tout ce qu'elle voudra, pourvu qu'elle fasse tout ce qu'il veut. Marion le repousse avec indignation : retomber de si haut si bas, d'aujourd'hui à hier, de l'amour au plaisir! Hélas! et pourtant peut-elle laisser mourir Didier, quand ce sont ses torts à elle qui le frappent? Non, il vaut mieux qu'elle se sacrifie. Elle redescendra dans sa fange, mais il vivra. Tout ce dur travail de sa régénération, tous ses pas dans le bien, tous les pleurs qui l'ont lavée, toute la sueur de son ascension, toute sa vertu, elle donnera tout pour lui. La fatalité la dégrade de sa chasteté et la condamne au crime.

Elle n'a même pas le bénéfice de ce monstrueux marché. Laffemas payé, elle essuie les baisers sur

ses lèvres et les larmes dans ses yeux, court à la prison et tombe haletante aux pieds de Didier. Vite! elle a apporté un déguisement, le geôlier est gagné, la garde aussi, Didier n'a qu'à changer d'habits, ils sortiront, la rue est déserte, elle a vu fermer la dernière fenêtre, les chevaux sont prêts, l'espace est libre, et ils riront bien du cardinal! Mais Didier repousse du pied le déguisement, et veut mourir. Marion balbutie une prière, il la fait taire en lui rejetant son passé à la face. Qu'elle ne l'ait pas averti de ce qu'elle était, qu'elle ne l'ait pas prévenu qu'il se trompait de porte, qu'elle ait pris hardiment le masque de la chimère qu'il aimait, c'est là ce qui le révolte et l'exaspère. — O Didier! c'est là ce dont tu devrais la remercier et la bénir. Tu ne te trompais pas de porte; la chimère que tu aimais n'était ni Marion ni aucune autre femme; elle n'existait pas : Marion a eu cette splendide velléité de te la faire! Certes, c'eût été plus commode à elle de te faire remarquer ton erreur, de rire de ta déception, et de se replonger mollement dans les voluptés faciles, mais Marion n'a pas eu cette lâcheté. Elle a vu un honnête homme qui cherchait une femme impossible, et elle a généreusement entrepris de la lui donner. Elle ne t'a pas dit : Je ne la suis pas! parce qu'elle s'est dit : Je la serai! Elle a rejoint ton idéal. Plus son point de départ était bas, plus elle a de mérite à être venue où elle est et plus tu lui dois de reconnaissance. Quand tu lui reproches son abaissement

d'autrefois, c'est comme si tu reprochais à un ami d'être venu t'embrasser de trop loin.

Didier s'acharne. C'est en vain que le geôlier répète à chaque instant l'avertissement sinistre : l'heure passe! Didier est content qu'elle passe. Vivre par Marion! il la méprise trop pour vouloir rien tenir d'elle. Il reste inflexible. Les dernières minutes s'écoulent. L'heure est passée!

Maintenant, Marion peut dire qu'elle est au bout du martyre. Elle a souffert trois supplices que rien ne dépassera : — elle a subi les dégradants désirs de Laffemas, et porte empreinte à son front cette dérision de l'amour; c'est la couronne d'épines; — le geôlier a dit trois fois : l'heure passe! et à chaque fois Didier a renié sa religion, vivante et opprimée en elle; c'est la trahison de Pierre; — enfin l'échafaud est prêt, et elle y va périr dans la plus chère et la plus sensible part d'elle-même; c'est la croix. — Le calvaire n'est-il pas complet?

A ce degré de souffrance, l'humanité est affranchie; la terre finit et le ciel commence. La divinité est conquise. Didier a beau résister tant qu'il peut, ses yeux et ses bras s'ouvrent d'eux-mêmes. Il relève Marion. Ce grand poëte sans le savoir finit par comprendre le chef-d'œuvre qu'il a fait :

Écoutez tous! A l'heure où je suis, cette terre
S'efface comme une ombre, et la bouche est sincère!
Eh bien! en ce moment, du haut de l'échafaud,

— Quand l'innocent y meurt, il n'est rien de plus haut, —
Marie, ange du ciel! entre toutes les femmes,
Et ceux qui sont ici m'approuvent dans leurs âmes,
Celle que j'aime, celle à qui reste ma foi,
Celle que je vénère, enfin, c'est encor toi!

Didier redit à Marion ce qu'il disait à Marie. Le cinquième acte remonte au premier. Il remonte même plus haut, car la vertu est plus que l'innocence. Didier s'agenouille devant Marion et lui demande de le bénir. Marie n'était que pure, Marion est sainte.

Ce que le *Misanthrope* a ébauché, *Marion de Lorme* l'achève. Maintenant Hippolyte n'a plus besoin de sortir des villes pour rencontrer son rêve divin. La déesse n'est plus dans la forêt, elle est dans la femme.

Marion de Lorme, c'est la transfiguration de Phèdre en Diane.

Paris.

XXIII.

RUY BLAS.

Le seigneur La Grange et le seigneur du Croisy veulent punir deux « pecques provinciales » qui les ont traités avec mépris. Ils prêtent leurs habits à leurs laquais, auxquels ils ordonnent « de plaire à ces deux femmes et d'être leurs amants ». Et pourquoi le valet ne serait-il pas l'amant? N'est-ce pas lui qui, depuis l'origine de la comédie, conseille les amoureux, dupe les pères, trouve les expédients, arrange les rendez-vous, en un mot, fait l'amour? Ce qu'il a fait jusqu'à présent pour les autres, qui l'empêche de le faire pour son propre compte? Voilà tant de siècles qu'il enlève Célie pour Lélie; il est bien temps qu'il l'enlève un peu pour lui. Une seule chose lui manquait pour être l'amant en nom comme il l'était en réalité; il avait l'invention, la hardiesse, la ruse, l'intelligence; il ne lui manquait que l'ha-

bit : on vient de le lui donner. Là-dessus, il se lance. Avec quel aplomb et quelle sécurité, vous le savez. Mais nous sommes au dix-septième siècle, et il ferait beau voir que, sous Louis XIV, le valet fût le maître! Pour s'y être trompées un seul instant, les *Précieuses* demeureront éternellement *ridicules*. Et, pour cette audace de s'être cru un homme, Mascarille est bâtonné deux fois, aux grands applaudissements du public.

Le valet en garde rancune; il n'est pas encore assez puissant pour se fâcher tout haut, il affecte d'en rire et remet sa livrée ; il sert toujours, en apparence, les amours de son maître ; mais, aussitôt que don Juan a le dos tourné, Sganarelle le détruit dans l'esprit de Charlotte et de Mathurine; le valet contrariant les amours du maître, quel changement! Scapin achève la vengeance : il enferme le maître dans un sac et lui rend au centuple les coups de bâton que Mascarille a reçus du seigneur La Grange.

Au dix-huitième siècle, le valet est encore si peu de chose que le maître s'amuse à recommencer l'épreuve des *Précieuses ridicules*. Dans le *Jeu de l'amour et du hasard*, le travestissement est complet; les valets sont les maîtres, et les maîtres sont les valets. Et comme M. Orgon craint peu pour sa fille les méprises d'une mascarade aussi totale! comme il joue de ce bon Bourguignon qui se croit aimé d'une demoiselle, et comme il autorise Lisette à souffler Dorante à Silvia! Et il a raison. Ce n'est pas seulement Dorante qui va droit à Silvia et Silvia qui se tourne aussitôt

vers Dorante; la loi est si fatale que Bourguignon et Lisette s'y soumettent eux-mêmes et qu'ils se donnent tort en courant irrésistiblement l'un à l'autre; il ne leur vient pas une minute l'idée de s'adresser, lui à Silvia, elle à Dorante; la race est plus forte que le déguisement. Quoi! sur quatre, pas un! le hasard ne donne pas une fois raison à ce déplacement des rôles. Sur deux maîtres, pas un à qui la livrée convienne; sur deux valets, pas un qui soit possible en habit. Allons, c'est désespéré, que chacun demeure où il est. Que toute âme broute où elle est attachée. Que le bas reste le bas. Toujours! voilà la loi de tout. L'inscription que Dante a mise à l'entrée de l'enfer, il faut la mettre au collet de la livrée.

Quand l'éclair de cette vérité traverse l'esprit du valet, la rage le prend. Ah! il est condamné pour l'éternité à l'infériorité et au néant? ah! il lui est interdit d'aspirer aux régions hautes et de franchir sa zone infime? ah! il ne peut pas monter avec vous? eh bien, vous descendrez avec lui! Scapin devient Figaro. Scapin ne troublait tout au plus que l'intérieur d'une famille, Figaro va bouleverser la société entière. Ah! nobles que vous êtes, ah! clergé, ah! tous les puissants; je ne compte pas; il n'y a de cimes et de soleil que pour vous, tout l'espace vous appartient d'avance; il faut que je serre mes coudes; si j'ai besoin d'air, si j'étouffe, si je sens en moi des idées qui là-haut s'ouvriraient comme des ailes, tant pis; si je me meurs de génie ou d'amour rentré, vous

vous en moquez? nous allons voir qui se moquera le mieux de l'autre, le valet ou le maître! Au ciel ou dans la boue, choisissez, mais nous serons ensemble. Je ne peux pas jouir, mais vous pouvez souffrir! — Et alors le poëte n'est plus contre le valet, comme dans les *Précieuses ridicules;* Beaumarchais se met du côté de Figaro. Quelle magistrature que Brid'Oison! quel clergé que Basile! quelle noblesse qu'Almaviva! Et tous deux, Beaumarchais et Figaro, ils se mettent à battre en brèche à coups de railleries cette vieille société avare et inhospitalière, à aiguiser les flèches de l'épigramme, à allumer les fusées du rire. Et, après un assaut de quelques jours, les rouges étincelles de la satire mettent le feu aux noirs entassements des misères comprimées, et le vieux monde saute avec le plus prodigieux craquement que l'histoire ait jamais entendu.

La révolution a passé. L'aristocratie n'est plus qu'un spectre. Elle croit toujours exister; elle a toujours sa suffisance et son dédain, mais elle va en être punie. Le maître change encore d'habit avec son valet, car, par un aveuglement singulier, c'est toujours le maître qui veut que le valet soit le seigneur, Dorante par curiosité, La Grange et don Salluste par vengeance. Donc, voici Ruy Blas en seigneur et don Salluste en laquais. Mais, cette fois, la vie prend le mensonge au mot. Le « jeu » est sérieux, et, quand don Salluste montre la livrée de Ruy Blas, Ruy Blas montre le cœur de don Salluste : « J'ai l'habit d'un

laquais, et vous en avez l'âme ! » Ce n'est plus la parodie de l'amour, c'est l'amour même; ce n'est plus Cathos qui se trompe au valet, c'est doña Maria de Neubourg, reine et roi d'Espagne ; et, quand elle sait qui elle a aimé, le valet a été si grand que la reine lui pardonne et l'aime toujours. Ce n'est pas assez de se faire aimer de la reine, il la protége et il la sauve. C'est alors que les coups de bâton du seigneur La Grange lui sont rendus ! et non plus en coups de bâton comme par Scapin : Ruy Blas arrache à don Salluste sa propre épée, et l'arme du maître frappe le maître. Ruy Blas fait plus que de sauver la reine, il sauve l'État. Il échenille le budget, il désinfecte la cour, c'est un grand ministre, il gouverne, il règne. Le valet (dites maintenant le peuple) resplendit au sommet de la société, deux couronnes au front, l'amour et le génie.

Ruy Blas, c'est les *Précieuses ridicules* — après la révolution.

Paris.

XXIV.

ALFRED DE MUSSET.

Le commencement de 1830 fut un instant magnifique. La littérature, qui précède toujours, venait de faire sa révolution, et la politique allait faire la sienne. L'Adresse des 221 avait répondu à la Préface de *Cromwell*. La France était comme un arbre qui aurait des nids à toutes ses branches. Poésie, philosophie, histoire, peinture, sculpture, architecture, musique, tout s'éveillait ensemble, et l'on voyait déjà s'élever à l'horizon le soleil de Juillet. On respirait à pleins poumons l'aurore, la vie, la santé, la volonté, l'enthousiasme, la générosité. L'art, ayant fini avant la politique, l'aidait. Il glorifiait tous les héroïsmes et consolait toutes les souffrances. Il venait de s'insurger avec la Grèce, il faisait grâce de l'échafaud aux condamnés et du mépris aux femmes tombées.

Il donnait cet admirable spectacle du beau faisant le bien.

Ce fut dans ce moment-là qu'un jeune homme vint avec le livre que voici :

Don Paez. Nous sommes dans le lit de doña Juana d'Orvado ; don Paez se lève ; Juana essaye de le retenir, mais sa caserne le réclame ; il y trouve ses camarades racontant leurs maîtresses ; don Etur nomme la sienne : c'est doña Juana d'Orvado ! don Paez et don Etur se battent, après s'être juré que le survivant tuera Juana ; le survivant est don Paez ; il la tue, et se tue, dans une dernière nuit pour laquelle il a bu un philtre qui donne du courage et des sens. — *Portia.* Une toute jeune femme a vu au bal un jeune homme, elle ne le connaît pas, elle est mariée, elle est sa maîtresse, le mari les surprend, l'amant tue le mari, la jeune veuve enjambe le cadavre, laisse les valets l'enterrer et laver les taches de sang, et suit le meurtrier. — *Les Marrons du feu.* Rafaël Garuci est ennuyé d'une danseuse qu'il a : il la cède à un abbé, auquel il donne son manteau, son chapeau et la manière d'entrer chez elle la nuit ; pendant que l'abbé y va, il se distrait à boire avec deux filles et à tuer un aubergiste ; la danseuse s'aperçoit à temps de la substitution et, pour se venger, se promet à l'abbé s'il tue Rafaël ; l'abbé va le tuer immédiatement, et revient chez la danseuse, qui le chasse avec mépris (dénoûment d'*Andromaque*). — Ainsi, trahison partout, la femme qui

ment à son mari, la maîtresse qui trompe son amant, l'amant qui livre sa maîtresse ; des comtesses qui ne savent rien de leur amant, sinon qu'il a tué leur mari; une jouissance brutale qu'on se dispute à coups d'épée; le sang versé à flots sans hésitation et sans remords: des amours de bêtes qui se terminent à l'abattoir. Et après? Rien. Quand Portia espère une autre vie, Dalti se tait, « ne *croyant* pas ». Et, de peur qu'on ne s'imagine que c'est l'opinion de Dalti et non la sienne, l'auteur, lorsqu'il a tué don Paez et doña Juana, met sur leur tombeau cette épitaphe :

> Pour moi, j'estime qu'une tombe
> Est un asile sûr où l'espérance tombe,
> Où pour l'éternité l'on croise les deux bras,
> Et dont les endormis ne se réveillent pas.

Voilà ce que les *Contes d'Espagne et d'Italie* voyaient et montraient en janvier 1830, à cette heure de confiance et de courage où la vie surabondait tellement qu'il y en avait même pour les assassins et qu'on ne voulait plus de la peine de mort. La débauche, le meurtre, et puis le néant. L'auteur avait dix-neuf ans.

Le volume se complétait par une douzaine de romances, odelettes, ballades. Ce n'était plus la tragédie du matérialisme, c'en était la chanson. — L'*Andalouse :* « Qu'elle est superbe en son désordre quand elle tombe les seins nus, qu'on la voit, béante, se tordre dans un baiser de rage !... » — Le *Lever :* « Beaux cheveux qu'on rassemble les matins et

qu'ensemble nous défaisons les soirs... » — *Madrid :* « Oh ! quand sur ma bouche idolâtre elle se pâme, la folâtre, il faut voir, dans nos grands combats... » — *Madame la Marquise :* « Oh ! restons ainsi dans ma couche jusqu'à l'heure de trépasser ! » — *Venise :* « Comptons plutôt, ma belle, sur ta bouche rebelle... » — La *Ballade à la lune :* « Mais monsieur, tout en flamme, commence... » Au milieu de ces vers en rut, des stances pieuses sur une église, sur ses saints de pierre, sur son bénitier et sur sa croix.

Faites attention à cette croix, vous la reverrez.

L'auteur avait une excuse : il souffrait. Dis-moi ta philosophie, je te dirai ta vie. Un des couplets de *Madame la Marquise* parle d' « un mal bien grand dont il saigne encore ». Ce mal, on en saurait peut-être le nom en le demandant à cet Octave de la *Confession d'un Enfant du siècle* trompé à dix-huit ans par sa maîtresse et par un de ses amis. Octave se bat avec son « ami » (don Paez et don Etur) ; quant à sa maîtresse : « j'avais comme une sourde envie de la posséder encore une fois, et de nous tuer après tous les deux » (don Paez et doña Juana) ; il se jette dans la débauche (Rafaël Garuci) et dans le jeu (Dalti) ; un de ses amis, qui a une très-belle maîtresse, la lui offre (les *Marrons du feu*) ; le monde lui apparaît « comme peuplé de monstres, de bêtes fauves et de crocodiles » ; il ne croit plus à rien : « je n'avais vécu que par cette femme ; douter d'elle, c'était

douter de tout; la maudire, tout renier; la perdre, tout détruire » (*j'estime qu'une tombe*, etc.); le voilà donc lâché à travers tous les désordres, prêt à toutes les destructions; quand il a passé toute la nuit à danser, à boire, à jouer et à nier, il rentre chez lui, et alors... « alors je poussais le verrou de la porte, je tombais à genoux et je pleurais; c'était ma prière du soir » (les stances à l'église).

Chagrin d'amour, soit. J'y crois; mais je ne le prends pas à la lettre. *René, Werther* et *Childe-Harold* avaient mis le désespoir à la mode; les plaies au cœur étaient bien portées; on n'était pas admis sans un air foudroyé. Il y avait certainement de la réalité dans la blessure d'Alfred de Musset, mais il y avait aussi de l'imitation et du grossissement littéraire; l'homme saignait, mais le poëte bien davantage; ses strophes se mettaient du sang comme les actrices se mettent du rouge.

S'il y avait de la littérature dans la désolation d'Alfred de Musset, il y en avait encore plus dans son libertinage et dans son impiété. Cet agenouillement dès qu'il a poussé le verrou de sa porte suffit pour avertir ceux qui auraient pu voir dans l'auteur des *Contes d'Espagne et d'Italie* un don Juan de Molière, né athée, sûr du néant, tranquillement funeste, défiant terre et ciel, riant, tuant et soupant avec la mort. Octave est une âme faible que le premier choc de la vie a jetée hors de sa voie et qui n'a pas plus l'énergie du mal qu'elle n'a eu

l'énergie du bien. Ce nihiliste dit « le Seigneur » ; les églises sont pour lui « les solitudes de Dieu ». Même ce désordre piteux, Octave n'y est pas venu tout seul, il y a été traîné malgré lui par un Desgenais, d'une dépravation mieux portante. C'est par obéissance à ce maître et par respect humain plus que par ressentiment de son bonheur perdu qu'il fait le débauché et l'incrédule; il ne l'est pas en réalité : « Je mettais de l'orgueil à passer pour ce qu'au fond je n'étais pas du tout ». Ne nous fions donc pas trop au suicide de don Paez, au cynisme de Rafaël et à la négation de Dalti. Nous n'avons pas affaire à un jeune Caïn qui se venge de l'Éden fermé en tuant et en blasphémant, mais plutôt à un Abel souffreteux capable tout au plus de se laisser entraîner par Caïn (le *Caïn* de Byron) à écrire des ordures sur le mur du paradis, et qui, si on le laisse seul, ira dire à l'ange que ce n'est pas lui.

La forme n'était pas plus vraiment virile que le fond. Ce n'était pas un défaut dans la « chanson », où l'adolescence et la grâce facile suffisaient ; les strophes en étaient rapides, vives, aisées d'allure, comme celles qui ne portent rien; mais dans la « tragédie » on sentait que la force était factice, que le poëte se dénaturait, qu'il imitait, ici Byron, là Mathurin Régnier; le drame acceptait de toutes mains; dans les *Marrons du feu*, il allait de Racine à Shakespeare; l'abbé, au moment d'agir comme Oreste et de tuer Pyrrhus pour la Camargo, parlait comme Macbeth

au moment de tuer Duncan : *La sorcière accroupie*, etc... *Hécate aux trois visages*, etc.; l'auteur lui-même ne croyait pas à son action; il la raillait; le meurtrier inutile regrettait d'avoir « taché son pourpoint » ; le vers affectait une audace outrée, il se désarticulait et se disloquait comme un saltimbanque, le rejet et l'enjambement étaient poussés à l'absurde : l'auteur se réservait de pouvoir dire au besoin qu'il avait voulu faire une parodie.

La tragédie avorte encore dans la *Nuit vénitienne*, qui fut représentée la même année. Razetta est quitté par sa maîtresse; mais que Laurette prenne garde à elle! Razetta n'est pas « de ceux que la colère rend faibles » ; il se compare à « un assassin » ; il dit tout haut : « Je ne parle pas de mes devoirs, je les méprise ». Au plus fort de sa rage, il s'attendrit dévotement sur une croix d'or (seconde croix) que Laurette lui a donnée : « Pauvre petite croix, qu'un vieux père avait accompagnée de sa bénédiction, sur qui peut-être une bouche adorée se posa plus d'une fois pendant la prière du soir!... » N'importe, il est furieux; Laurette tremble, mais Razetta est un joueur ruiné et elle épouse un prince, elle se risque. Razetta rugit, se bat les flancs, rôde autour du palais et va y pénétrer, — quand passe une gondole chargée de femmes et de musiciens; une des femmes, voyant Razetta, l'invite à souper : il accepte, et jette à l'eau sa vengeance comme un bout de cigare.

Le public siffla cette défaillance du dénoûment. Il eut tort, car la pièce, médiocre dans le drame, était d'une bizarrerie curieuse dans la comédie, et le sifflet ne sera dans son droit que quand la meilleure des pièces sifflées vaudra moins que la pire des pièces applaudies. Ainsi accueilli, un poëte robuste se dit que tous les grands talents ont eu des commencements difficiles, que les frégates échouent où les bachots naviguent, qu'au reste ces empêchements du début ne durent pas, que peu à peu la marée monte, et qu'on est bien étonné un beau matin de retrouver tranquilles et superbes dans le port ces œuvres de haut bord qu'on croyait ensablées et englouties; il se dit que le drame a besoin de la représentation, que, si l'*Orestie* et *Hamlet* ne sont plus joués, ils l'ont été et qu'on sent le théâtre dans leur style comme l'os dans la chair, que jamais le poëte dramatique n'est en communication trop intime avec la foule, qu'Eschyle, Shakespeare et Molière étaient comédiens. Il se dit encore que l'art a un devoir social, que le drame n'est pas seulement la réputation du poëte, qu'il est aussi l'enseignement du peuple, et que c'est un mauvais maître celui qui se rebute parce que son élève a la tête dure. Il recommence, il persévère, il encloue l'hostilité, il troue à coups d'idées les bastions de la critique, il fait sa brèche dans le crâne solide de la multitude, il prend la gloire d'assaut : — Alfred de Musset renonça au théâtre.

Un roi qui viole une charte, un peuple qui la venge, le droit divin jeté par-dessus la mer, le monde tremblant de la secousse, ces rudes événements trempent les forts et brisent les faibles. Un an après la révolution de juillet, Alfred de Musset publia les *Poésies diverses*. Lisons. — Reprise de la « chanson » ; billets doux à des maîtresses variées, Juana, Pepa, etc. — *Suzon*. L'abbé Cassius trouve sa maîtresse un peu froide; l'abbé Fortunio (son Desgenais) lui donne un philtre qui la tuera, mais par l'incendie; le philtre réussit tellement que, sa maîtresse morte, l'assassin veut le recommencer avec une vierge; Fortunio, dédaignant de se répéter, lui indique un mélange d'opium, de magnétisme, de confession et de coups de couteau; mais, cette fois, le moyen réussit trop bien et trop vite : la vierge meurt sans laisser le temps à l'abbé de se vautrer sur son agonie; Cassius, que tous ces excès dépassent, devient fou. — *Mardoche*. Le *Beppo* de Byron; même divagation du récit; même strophe cavalière cinglant du vers comme d'une cravache; Byron buvait dans le crâne de son grand-père, Mardoche « eût mangé sa soupe dans le crâne de sa grand-mère » ; mais l'imitation s'arrête là : Mardoche regarde en passant la Grèce enfin délivrée de l'étranger :

Il aime mieux la Porte et le sultan Mahmoud
Que la chrétienne Smyrne et ce bon peuple hellène
Dont les flots ont rougi la mer Hellespontienne
Et taché de leur sang tes marbres, ô Paros!

Byron, lui, était allé mourir pour la Grèce. — Jusque-là, ça continue les *Contes d'Espagne et d'Italie*, c'est toujours la même affectation d'orgueil, d'impertinence, de débauche, de scepticisme, de violence; mais tout à coup, dans les *Vœux stériles*, le ricanement cesse, et l'auteur se met à pleurer. Il n'a plus la force de faire le fier, il sanglote dans la rue, reproche à ses amis de n'avoir pas pitié de lui et parle de se tuer. Plus de hâblerie; il pousse la vérité jusqu'à la nudité; il fait, c'est lui qui le dit, « de son âme une prostituée »; il s'appelle « lâche », il se « méprise ». J'ai dit que je ne croyais pas absolument à sa souffrance; je ne suis pas non plus tout à fait convaincu de son humilité; c'est une autre forme de la vanité, quand on ne peut pas être le premier, de vouloir être le dernier; je sens, de plus, l'intention de faire bon marché de soi pour faire bon marché des autres, et d'entraîner son siècle dans sa tombe : *Tout est mort en Europe, oui, tout!* Mais il ne s'en reconnaît pas moins moribond. L'artiste s'abandonne comme l'homme, les vers s'entre-croisent irrégulièrement et riment à peine. Et voilà le véritable Alfred de Musset : lâchant le théâtre et relâchant le vers.

Qu'il crût plus ou moins à son impuissance, les autres y crurent. Il paraissait fini; il laissait ses ébauches à moitié; il n'achevait pas *Octave*, *Raphaël*, le *Saule*. On disait donc qu'il était « vide » et qu'il n'avait « plus rien dans le ventre » (odelette *à Julie*). On consentait à l'enterrer, puisqu'il se disait mort;

mais, comme on n'enterrait pas son siècle avec lui, il ne voulut pas être mort tout seul, reprit son allure hautaine et dédaigneuse, et fit le *Spectacle dans un fauteuil.*

La *Coupe et les Lèvres.* — Ah! vous accusez Frank de n'être « qu'un paresseux, plein d'orgueil et d'envie »; vous voulez de l'action, eh bien, vous allez en avoir! Action dans les deux sens du mot : une révolte et un drame. Frank met le feu à la maison de son père; il veut la ruine de la société tout entière; il maudit la famille, la patrie, le travail, l'espérance; il s'insurge contre tout ce qui est. Direz-vous encore que c'est Abel? C'est Caïn en personne! La société n'a qu'à se bien tenir, Frank ne lui fera pas grâce, ce chasseur de chamois a étudié et sait l'histoire d'Érostrate immortel par un crime, il ne se laissera pas toucher, il a « trempé son armure dans tous les néants », ce n'est pas là un Razetta qui menace effroyablement et qu'on emmène souper. A quelques pas de son village, il rencontre un jeune palatin accompagné de sa maîtresse, se querelle avec lui, et le tue : la maîtresse trouve qu'il s'est bien battu, et l'emmène souper. Il vit chez elle, d'orgie et de jeu; mais cet âpre montagnard ne résiste pas à quelques nuits d'insomnie, et, pour n'en pas mourir, est obligé de s'évader; un soldat passe à cheval, il saute en croupe, s'engage, se bat bien, est fait capitaine, juge qu'il a épuisé la vie et qu'il n'a plus à goûter que la mort, fait dire

qu'il a été tué en duel, assiste vivant à sa mémoire et fait ainsi ces deux découvertes étranges que son existence d'incendiaire et de joueur ne lui a pas conquis l'estime universelle et que cette fille publique qui l'a pris pour avoir tué son amant n'est pas d'une vertu incorruptible ; ces deux nouveaux griefs ajoutés à tous ceux qu'il avait déjà contre l'humanité, — il se réconcilie avec elle, abjure ses malédictions, rejette son passé sur les « analyseurs » qu'il appelle « des vermisseaux dont Dieu se vengera », et il épouserait une petite laitière qu'il a vu élever, si Belcolor, qui s'attache à lui comme le spectre de son passé, ne tuait Déidamia. — Ainsi, Frank rentre humblement dans le village qu'il a quitté avec tant de fracas ; cette imagination mal à l'aise dans l'univers est au large dans une ferme ; ce tigre enragé ne résiste pas à une jatte de lait. — Dramatiquement, Frank n'est pas plus solide. Qu'est-ce que ce chasseur de chamois qui est revenu de toutes les philosophies et qui a la curiosité de son enterrement, ce vague paysan qui parle comme Faust et qui agit comme Charles-Quint ? J'entends bien, ce n'est pas un chasseur, c'est le chasseur, c'est la chasse, c'est la poursuite de l'impossible, c'est une idée. Faust aussi est une idée, c'est la science, mais en même temps c'est un savant. Il a une âme, mais il l'incarne. Faust est une idée, Frank est une abstraction. Il a la molle consistance des nuées de sa montagne qu'un souffle déforme. Il est si peu précis

que c'est à peine s'il a un sexe : le chœur des chevaliers le compare à « Béatrix ».

Donc, nous revenons au bercail — et à la comédie. Il s'agit de marier Frank. Voici une maison où il y a deux jeunes filles. Entrons. *A quoi rêvent les jeunes filles?* Qu'elles rêvent à des folies, c'est de leur âge, mais leur père est plus fou qu'elles. Quel père, ce duc qui, n'ayant qu'un gendre pour deux filles, exige de lui qu'il se fasse aimer de toutes les deux avant de choisir, et qui l'y aide! Mais le duc Laerte ne vient pas se colleter avec le genre humain, on ne lui demande pas une conformation bien réelle et bien vigoureuse; ça se passe dans un monde impossible et charmant; le père, les filles, l'amoureux, le rival, les valets, ont les gestes insensés des marionnettes, mais c'est la poésie qui tient les fils.

C'est égal, l'auteur se sent dépaysé dans la famille. Il en sort. Il s'en moque bien, de la famille, et de la vertu, Tiberge l'ennuie autant que Manon Lescaut l'amuse, il admire Lovelace, il adore don Juan, la vraie vie est celle d'Hassan qui, mystifié par une maîtresse, « jette comme un haillon sa religion et sa famille » et s'achète deux esclaves qu'il renouvelle de mois en mois. Il raconte donc la vie d'Hassan; il met dans le récit le même dégagement et le même désordre que dans la morale: deuxième *Beppo;* dans *Namouna* comme dans *Mardoche,* le fait n'est qu'un prétexte à excursions, un rendez-vous de chasse d'où l'on se répand à droite et à

gauche pour tirer le gibier et où l'on se retrouve le soir la carnassière pleine ou vide; Byron interrompt son récit pour nous apprendre qu'il ira demain au Ridotto : Alfred de Musset interrompt son récit pour nous apprendre qu'il a laissé tomber sa plume et qu'il a soufflé sa bougie; Byron s'accuse d'une mauvaise rime, il n'en a pas trouvé de meilleure dans le dictionnaire de Walker : Alfred de Musset s'accuse d'un barbarisme, il n'avait pas son dictionnaire sous la main; Byron fait l'éloge des musulmanes : Alfred de Musset fait l'éloge des musulmans. Mais je n'attache qu'une importance limitée à ces ressemblances de surface. C'est le cas de le dire, pour Alfred de Musset, imitation ne veut nullement dire plagiat. Il est comme ceux qui, trouvant quelqu'un bien habillé, lui demandent l'adresse de son tailleur et qui, sous un habit pareil, n'en gardent pas moins leur corps et leur allure. Il ressemble, dans *Namouna* surtout, à ces aimables et faciles garçons qui n'ont pas de gîte à eux et qui, logés chez un ami, s'y installent, y vivent sans gêne, y introduisent leurs habitudes, s'y approprient tout, et y sont bientôt plus maîtres que le maître. Personne n'est plus chez soi chez les autres. Rien de plus ravissant et même de plus personnel que les strophes sur la nudité d'Hassan, sur les contradictions de son caractère, sur le cœur humain de chacun, sur les dormeurs turcs, sur les vers, sur Manon Lescaut. J'aime moins celles sur don Juan; je ne reconnais pas l'impla-

cable amant de l'amour, d'abord dans cet enfant « faible et, comme le lierre, ayant besoin d'appui », ensuite dans ce pauvre buveur qui vient au cabaret « tremblant et les yeux ternes » et qui s'y endort sur les tables; il est vrai qu'à l'autre page il est « toujours plus jeune et plus avide », ce qui ne l'empêche pas d'être en même temps un « spectre énervé »; la figure hésite et vacille. Je reconnais encore moins le don Juan de Molière, ce sombre adversaire de Dieu, dans « l'ombre d'un roué ». A part cela, tout est excellent. L'auteur joue avec son sujet comme un chat avec un peloton de fil, embrouille, casse, et ne renoue pas; il est gracieux, il est spirituel, il se moque de tout, même de lui, et surtout de vous; il est très-humble et très-impertinent; il vous abandonne son poëme, il en pense plus de mal que vous, il le trouve trop long, trop court et décousu, mais à quoi bon coudre si soigneusement un habit qui doit durer le temps du bal? à quoi bon clouer et cheviller un vaisseau de carton qui doit sauter à la fin du feu d'artifice? ses livres sont pour lui chose frivole et éphémère, « le rêve d'un jour, un oiseau qui gazouille et s'envole, une rose qu'on respire et qu'on jette et qui meurt en tombant », et, si vous en croyez un mot, lisez sa préface.

Dans sa préface, il compare purement et simplement son inspiration à la visite du Fils de Dieu chez le Pharisien; il voit « luire une auréole sur son hôte divin », et il se demande avec effroi s'il en est bien

sûr. Il a beau ensuite reprendre son air de scepticisme et de moquerie, et dire que la critique ne le pique pas, il n'en essaye pas moins d'échapper à son aiguillon; il tâche de démontrer qu'il n'imite pas Byron et que ce sont les menuisiers qui riment richement; car il va sans dire que la préface et le livre sont, comme les *Vœux stériles*, en vers croisés et rimés à peu près; le poëte a trouvé sa forme naturelle, et s'y tiendra dorénavant. Il appelle cette négligence la liberté. Les grands poëtes n'ont pas besoin de mal rimer pour être libres. La preuve, c'est que la révolution littéraire, qui a été la liberté même, a commencé par augmenter la rigueur du rhythme et de la rime. Il le sent bien au fond, et, tout en affectant de dédaigner la forme arrêtée et précise, il fait *Namouna* en strophes de six vers, pourquoi jamais cinq ni sept? et il triple la rime, il affecte d'en avoir trop, il étale ses rimes fausses comme un villageois ses breloques, il fait des prodigalités de chrysocale.

La révolution littéraire s'achevait. On avait vaincu, mais l'abominable littérature de l'empire ne s'était pas laissé déposséder sans exaspération; elle avait pour elle les habitudes, les imbécillités, les envies; l'art vivant n'avait pour lui que la vérité et une poignée de jeunes gens. Et encore, comme après tous les efforts extrêmes, ils étaient fatigués et demandaient du repos; les vaincus profitaient de leur lassitude: il se faisait une réaction. Il ne restait

plus à la grande cause que ceux qu'on n'a jamais vus hésiter. Pendant qu'ils s'acharnaient à donner à l'indépendance leur temps, leur cœur, et quelquefois leur vie, car plus d'une querelle commencée au Théâtre-Français s'est terminée au bois de Boulogne, Alfred de Musset, qui avait, lui, un intérêt personnel à la victoire, passait à l'ennemi, plus nombreux. Déjà l'année précédente (en 1831, l'année où Victor Hugo, à lui seul, publiait *Marion de Lorme*, les *Feuilles d'automne* et *Notre-Dame de Paris*), il avait dit :

> Nos œuvres ont un an, nos gloires ont un jour;

mais ce n'était qu'un mot, qu'on avait pu ne pas entendre; sa préface le répète et le développe :

> Aujourd'hui l'art n'est plus; personne n'y veut croire.
> Notre littérature a cent mille raisons
> Pour parler de noyés, de morts et de guenilles :
> Elle-même est un mort que nous galvanisons.
> Elle entend son affaire en nous peignant des filles,
> En tirant des égouts les muses de Régnier :
> Elle-même en est une; et la plus délabrée
> Qui de fard et d'onguents se soit jamais plâtrée.

La réaction politique n'était pas moindre que l'autre. Louis-Philippe n'avait pas plus tôt été roi qu'il avait travaillé à restreindre et à gêner la révolution dont il était fils, — bâtard, il est vrai. Il était soutenu par l'armée, par la majorité des chambres, par la magistrature, par six cent mille fonctionnaires et par tout ce qui s'achète avec des places, des con-

cessions et des croix; une minorité intrépide se ruait là-dessus et se dévouait pour ouvrir passage à la démocratie; les uns arboraient un journal qui tombait bientôt criblé d'amendes, d'autres osaient un livre qui leur était payé en mois de Conciergerie, d'autres prenaient un fusil et se faisaient tuer sur les barricades. L'art se mettait avec la minorité héroïque: Hugo écrivait le « journal d'un révolutionnaire », Lamartine passait au peuple et Lamennais à la république. Alfred de Musset, lui, faisait cette profession de foi :

> Je n'ai jamais chanté ni la paix ni la guerre;
> Si mon siècle se trompe, il ne m'importe guère :
> Tant mieux s'il a raison, et tant pis s'il a tort;
> Pourvu qu'on dorme encore au milieu du tapage,
> C'est tout ce qu'il me faut...

Il va sans dire qu'il se faisait gloire de son égoïsme. Toucher à la politique! il tenait trop à la propreté de ses mains. Le citoyen, comme le poëte, comme le philosophe, masquait sa faiblesse en dédain et en négation. — Mais ces masques-là sont dangereux à porter, ils se collent au visage, et, quand on les garde trop longtemps, ils ne s'arrachent plus qu'avec la peau. C'est l'histoire de Lorenzaccio; il a voulu paraître libertin, hostile à la liberté, supérieur aux imbéciles qui se font tuer pour des idées; il a suivi le duc de Florence dans toutes ses débauches et dans toutes ses cruautés; il s'est fait son entremetteur, son délateur et son coupe-jarret; il se prépa-

rait ainsi une occasion de le tuer et d'affranchir Florence ; il s'était souvenu de Brutus contrefaisant la folie auprès de Tarquin, et il contrefaisait la corruption auprès d'Alexandre. Mais il faut la solidité de Brutus pour rester soi sous l'apparence ; ce que Lorenzaccio a voulu paraître, il a fini par l'être ; la dépravation qu'il imitait est devenue sa nature ; la gangrène s'est mise à sa conscience ; il s'est pris à aimer le vin, le jeu et les filles, à douter du bien et du beau. Rude leçon, et qui vaut qu'on y réfléchisse. Que faire ? redevenir soi bien vite, s'arracher, pendant qu'il en est temps encore, l'apparence, le semblant, la jactance du mal, le mensonge à rebours ? avouer son innocence, reconnaître sa faiblesse, convenir qu'on n'est pas Brutus et qu'on n'a pas le tempérament de ces sombres justiciers que l'histoire admire en frissonnant? On ne se résout pas à ces aveux-là tout de suite. On aime mieux mépriser les autres. D'abord, ce prince, qui exile, emprisonne, assassine, qui insulte le cadavre de la république. J'en suis. Après, ce peuple, qui laisse faire ce prince. J'y consens. Ensuite, les républicains. Lorenzaccio va tuer Alexandre, les républicains auront une occasion de ressusciter leur république ; savez-vous ce qu'ils feront? Rien, sinon de laisser la populace égorger leur libérateur ; et cependant il les aura prévenus du jour et de l'heure, ils ne pourront pas dire qu'ils ont été surpris. Voyons. Il les prévient, en effet ; il frappe à leur porte, et leur crie de la rue qu'il s'en va de ce

pas tuer le duc. Lui, Lorenzaccio, le complice du duc, qui les a vingt fois dénoncés et livrés! ils ne seraient pas mal naïfs de le croire sur parole. Ils font bien de hausser les épaules et de ne pas bouger. Et puis, ce n'est pas ainsi que doit naître la république, elle n'est pas fille de l'assassinat et de la trahison, et on la remercie de ne pas profiter du service de ce misérable qui fait du bien le mal et qui déshonorerait la liberté. Lui-même méprise beaucoup moins les républicains qu'il n'en a l'air : pourquoi persiste-t-il à tuer le duc lorsqu'il ne croit plus à rien? Parce que « voilà assez longtemps que les républicains le couvrent de boue et d'infamie » ; il veut se laver dans leur esprit : s'il tient à leur estime, il ne les méprise donc pas. Il n'est pas plus ferme dans sa corruption qu'il ne l'a été dans son patriotisme. On ne sait par où saisir ce régicide mou, ce mépriseur qui tue pour être estimé. L'action échappe comme le personnage; elle emprunte la mêlée shakespearienne, mais Shakespeare seul peut maintenir l'ordre dans ces scènes éparses et dans cette foule de figures. Si l'on quitte l'ensemble pour le détail, le drame a des parties très-belles; il y a une émotion poignante dans la scène où Lorenzaccio explique sa dégradation et dans son monologue lorsqu'il va frapper le duc; le profil de la marquise Cibo a de la fierté; Lorenzaccio ne croit plus à la république, mais il y a cru un moment, et il en reste çà et là aux cimes du drame comme une lueur de soleil couché.

Lorenzaccio n'a pas su mépriser, mais voici Rolla qui le saura, lui : « Jamais fils d'Adam n'a promené sur la terre un plus large mépris des peuples et des rois ». Il méprise tout; on pourrait lui demander du haut de quoi; Lorenzaccio, du moins, avait conçu, ne fût-ce qu'un moment, la délivrance de son pays; mais la grande action de Rolla est d'avoir fait de son héritage trois bourses et d'en avoir mangé une par an avec des filles; ça ne constitue pas une existence si prodigieusement estimable; mais c'est souvent le peu qu'on vaut qui fait qu'on méprise. Il méprise donc tout, et d'abord la vie. Nous sommes invités solennellement à son suicide. Il a dit qu'après ses trois bourses il se tuerait, et, comme il est au fond de la troisième, il va se tuer. Il mourra en souriant, sans un regret, sans que son cœur ait jamais battu, dans l'incorruptibilité de son orgueil. Il commence bien. Il choisit pour y mourir le lit d'une fille publique. « Dors-tu content, Voltaire ? » On ne conçoit pas clairement ce que Voltaire vient faire là et en quoi ce grand travailleur est responsable du suicide d'un oisif. Oui, dit l'auteur, et de tout le mal. Quoi ! cet éclaireur de la conscience, ce dompteur des lois féroces? Oui, mais il n'a pas cru à la divinité du Christ. Alors, c'est la faute à Voltaire si « la vertu se meurt », si le peuple « est féroce et veut des combats de taureau » (Voltaire qui a aboli la torture !), c'est la faute à Voltaire si « le noble prostitue au mauvais lieu le sang de ses ancêtres »,

c'est la faute à Voltaire si Rolla « prostitue sa mort ». O formidable Rolla, c'est donc parce qu'on doute de la divinité de Jésus que vous vous tuez? vous y tenez tant que cela? et vous vous croyez incrédule! Allons, je ne crains plus pour vous l'impénitence finale. Et, en effet, qu'est-ce que je vois au cou de Marion? un collier; et qu'est-ce qui pend à ce collier? une croix. Oui, la croix de Laurette. Je suis tranquille, Razetta cédera encore cette fois. — Tenez, la nuit s'achève. Marion est lasse et s'est endormie, c'est le moment d'en finir : Rolla, au lieu de s'empoisonner, va respirer l'air frais à la fenêtre; il regarde le réveil de la place, les voitures, les hirondelles, un groupe de chanteurs ambulants; il gagne du temps; Marion se réveille; il lui avoue qu'il va se tuer; l'enfant lui demande pourquoi; lorsqu'elle sait que c'est parce qu'il est ruiné, elle lui offre son collier qu'il ira jouer; Rolla n'accepte pas, cela va sans dire, mais son cœur qui ne devait jamais battre s'émeut, il penche ses lèvres sur le collier auquel il donne le seul baiser chaste de sa vie, et je ne sais vraiment pas pourquoi il s'empoisonne après, car « pendant un moment tous deux avaient aimé ». Je ne vois pas ce qui l'empêcherait de vivre et de se marier comme Frank. Quoi qu'il en soit, il ne meurt pas entier; son mépris est mort avant lui. — Il ne faut donc pas exiger ici « l'audace et la fierté » promises avec vacarme; ce qui devait être la célébration du matérialisme en est, tout au rebours, la conversion;

Rolla meurt en état de grâce; mais, si ce n'est pas très-superbe, c'est très-touchant; la douleur est vraie et profonde; la négligence des vers croisés ajoute à l'abattement du récit; cette rime qui semble cesser par moments et qui se presse dans d'autres a le son entrecoupé du sanglot; on est touché même de l'excès des invocations; l'auteur désespéré « invoque » tout le monde, le lecteur : *Regrettez-vous le temps?...* le Christ : *O Christ! je ne suis pas...* Marion : *Si ce n'est pas ta mère...* Rolla : *C'est toi, maigre Rolla...* Faust : *O Faust! n'étais-tu pas?...* Roméo : *O Roméo! l'âge de Juliette!...* Ève : *Oh! la fleur de l'Éden, pourquoi l'as-tu fanée?...* la pauvreté : *Pauvreté! pauvreté! c'est toi la courtisane...* les femmes du monde : *Vous ne la plaignez pas, vous...* le dix-neuvième siècle : *O mon siècle, est-il vrai que?...* Voltaire : *Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire?...* les cloîtres : *Cloîtres silencieux...* encore Voltaire : *Vois-tu, vieil Arouet?...* le sombre esprit des ruines : *Sont-ce là tes soupirs?...* les hirondelles, les gazons, les mers, la terre : *Vous qui volez là-bas...* les nègres de Saint-Domingue : *Nègres de Saint-Domingue, après combien d'années?...* encore Rolla : *O Rolla, c'est ainsi...*

Frank était la velléité de la haine, Rolla est la velléité du mépris. Puisqu'il faut toujours finir par être ce qu'on est, pourquoi ne pas commencer par là? Ne nous déguisons plus. Soyons sincères. Un homme est trompé par une femme et par un ami. Oui, Octave.

Non, André. Le nom n'y fait rien. Allons-nous revoir une vengeance de don Paez, l'épée, le poignard et le philtre, une débauche sanglante? Comme don Paez, André del Sarto prend son stylet; il débute aussi par l'amant, l'emmène au fond de son jardin, et là — lui pardonne; Cordiani pleure, et promet de quitter à jamais Florence, mais il n'a pas la force d'exécuter sa résolution, André le retrouve le soir dans la chambre de sa femme; Lucrèce, qui n'a fait que pleurer jusque-là, s'évanouit; cette fois, André est forcé d'agir, il renvoie Lucrèce chez sa mère et provoque Cordiani; Cordiani ne se défend pas et est blessé; André, s'il n'était pas retenu, se jetterait dans ses bras; Cordiani emporté, il se désole : comme sa vie va être vide ! qu'avait-il à faire de chasser sa femme et de tuer son ami? il pleure à chaudes larmes, et, ma foi tant pis, on dira ce qu'on voudra, il court chez la mère de Lucrèce; au moment d'entrer, il voit à une fenêtre Cordiani appuyé sur le bras de Lucrèce; elle l'a recueilli et le soigne effrontément : alors André lui écrit pour lui demander pardon; elle ne lui répond pas; il se trouve que la blessure de Cordiani n'est rien, le premier coup de lancette le soulage, il prend un cheval, Lucrèce un autre, et tous deux galopent sur la route du Piémont; André supportera-t-il cela? ils l'auront torturé ainsi, et ils seront heureux? ils auront le voyage, les bois, les prairies, les couchers de soleil, l'aube dans les yeux et l'amour sur les lèvres, tandis qu'il aura, lui, la

solitude et la honte ? il acceptera ce partage ? il ne fera rien ? il s'évanouit ; lorsqu'on le rappelle à lui, il s'empoisonne. Quelle différence avec la brutalité fauve et voluptueuse de don Paez ! Don Paez était la prétention, André del Sarto est l'aveu. L'auteur enfin jette son masque et montre son visage en pleurs.

Et pourtant, dans cet accès de sincérité d'André del Sarto, dans cet appel de Rolla au matin, au réveil, au soleil, aux oiseaux, aux gazons verts, dans ce rayon de république qui traverse un moment l'âme de Lorenzaccio, ne sentez-vous pas un renouvellement, un rajeunissement, quelque chose comme l'introduction d'un élément plus sain ? ne vous semble-t-il pas que l'orgueil factice, l'orgie, la négation, l'ironie, s'en vont, et que le poëte se reprend à la vérité, à la nature et à la vie ?

Il ne s'agit plus de se tuer. « Tu te tueras, Octave. — Jamais de ma propre main, mon ami ; j'aimerais mieux mourir que d'attenter à mes jours. » L'idée du suicide nous fait rire. Octave veut vivre, et, nouveauté surprenante, pas pour lui seul. Il s'intéresse à quelqu'un qui n'est pas lui. Jusqu'à présent, de don Paez à Frank et de Mardoche à Rolla, nous n'avons rencontré que des égoïstes. Seul, Lorenzaccio avait pensé aux autres, mais rien qu'un instant et avant le drame. Chose inouïe, Octave a un ami. Cœlio n'ose dire à Marianne qu'il est amoureux d'elle : Octave s'en charge ; Marianne a des « caprices », elle rudoie le message et accueille le messa-

ger, elle donne son écharpe à Octave avec promesse d'aimer celui qui la lui rapportera, il ne tient donc qu'à Octave d'être son amant, il le sait, il la trouve belle ; vous rappelez-vous cette scène des *Marrons du feu* où Rafaël Garuci envoyait l'abbé à sa place chez la Camargo ? ce que Rafaël faisait par dépravation. Octave le fait par dévouement ; il envoie Cœlio à sa place chez Marianne. Dévouement, ce mot nouveau répand sur la pièce une lumière d'aube naissante. Il y a encore bien de la nuit et bien du passé : supposons que Rolla ait été guéri du poison, — car, en somme, rien n'a empêché Marion d'appeler au secours, et un médecin de venir, — il ne se referait pas tout de suite de fond en comble. Les *Caprices de Marianne*, c'est la convalescence de Rolla. Octave a encore les habitudes de Rolla : dans ce moment même, il sort de se griser avec des filles. Il est si peu fait à rendre service qu'il s'y prend gauchement et qu'il fait tuer son ami. La vie est encore bien poussée au noir et au tragique ; ce Claudio qui assassine un homme parce qu'il en a vu un autre causer avec sa femme, cette Marianne qui veut prendre un amant à la minute parce que son mari lui a fait des reproches, qui préfère un ivrogne parce qu'il ne l'aime pas et qui va faire ses déclarations sur la tombe d'un homme mort pour elle, cet Octave qui n'essaye même pas de venger son ami égorgé par sa faute, ne forment pas un groupe bien éclatant. Mais l'ensemble est éclairé d'une sorte de vague espérance ; ce Cœlio

transi qui ne savait ni parler ni écrire vivait si peu que c'est à peine un meurtre; la férocité du mari est si bête qu'on s'en amuse; on sait gré à Marianne d'encourager Octave à revivre; et de ce noir sujet, un cœur brisé par l'indifférence de la femme avant d'être percé par l'épée du mari, il résulte une comédie vive, alerte, souriante à travers ses larmes!

L'égoïsme se dissout peu à peu. Fantasio se grise dans tous les cabarets et joue dans tous les tripots: ses créanciers le traquent, il prend le premier déguisement qu'il rencontre, la défroque du bouffon du roi, qui vient de mourir; la fille du roi va épouser, sans joie, un prince de Mantoue d'une stupidité parfaite : Fantasio, ému de compassion, s'expose à la double colère du prince et du roi, et empêche le mariage en rendant le fiancé ridicule devant toute la cour. Le dévouement progresse : Octave agissait par amitié, Fantasio agit par bonté. Lui endetté, il a de quoi donner à une princesse.

La santé est donc revenue, et nous allons vivre. N'est-ce pas, Perdican? Mais Camille ne veut pas. Elle arrive du couvent; — je me doutais bien que l'obstacle viendrait de là. La croix, qui n'avait été jusqu'à présent qu'une parure au cou de Laurette et de Marion et qui ne s'était opposée qu'au meurtre, devient le crucifix et s'oppose à la vie. Lorsque Perdican demande à Camille de l'aimer, elle montre le christ de son chapelet, et dit : Voilà mon amant. Perdican défend la vie comme il peut, médiocrement,

son passé le gêne, il ne peut pas nier ce qu'il a été, il avoue Dalti, Rafaël Garuci, Rolla, il se reconnaît débauché, mauvais, faux, incrédule à l'immortalité; la vie, telle qu'il la représente, est quelque chose d'éphémère et d'insignifiant qui n'invite guère à quitter le monastère; son amour est « l'union de deux phoques dans la fange ». Mais derrière l'avocat il y a la cause, qui est grande; il y a la question de la vie et de la mort. Camille, qui se croit le contraire de Rolla, lui ressemble peut-être plus que Perdican; elle ne s'empoisonne pas, mais elle se cloître; c'est le suicide moral; la cellule vaut la tombe. La lutte a de la beauté. Perdican se rapetisse en se restreignant à la vie terrestre, mais il appelle toute la terre à son aide, les hommes, les femmes, les enfants, les fleurs, les sources; il entraîne sous les arbres cette vierge refroidie et pétrifiée par les dalles des chapelles, et il tâche de lui insuffler l'âme de la nature. Il pousse ce cri qui doit sortir du plus profond de ses entrailles : Soyons nous! aimons, souffrons, vivons, soyons lâches, soyons méprisables, soyons vils, si nous le sommes, mais soyons nous! l'essentiel est de pouvoir se dire : « c'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui! » La scène de la fontaine rappelle le sculpteur grec animant sa statue. Camille a un tressaillement, la vie va commencer en elle. — Mais aussitôt le drame se déconcerte : Perdican, froissé de la résistance de Camille, s'en venge en prenant dans le village une

paysanne qu'il fait semblant d'aimer et d'épouser pour rendre Camille jalouse, de sorte que lui qui était la nature, l'expansion, la vérité, il devient le mensonge; et Camille, jalouse, veut empêcher le mariage, parle à Rosette, parle au père de Perdican, parle à Perdican, de sorte que c'est elle maintenant qui court après lui. Ils ont changé de rôle, la pièce ne se retrouve plus dans cette contradiction des personnages, et ne sait plus ce qu'elle veut. Elle plaidait pour l'amour, elle va conclure pour le cloître. Quand Rosette s'aperçoit de ce qu'elle a été pour Perdican, elle en meurt : alors, Camille ne veut décidément pas épouser un meurtrier, et retourne au couvent.

Où diable la dévotion va-t-elle se nicher? L'auteur sort d'une maison de jeu, il rencontre une petite fille qui pleure, et demande ce qu'elle a : elle n'a pas d'argent pour un mendiant. Il a perdu, il lui reste juste deux écus pour dîner, il les donne à la petite fille. Cette petite fille a une mère, qui le remercie, et qui, un soir qu'ils traversent ensemble le salon de jeu, lui dit de jouer et lui conseille les numéros : il gagne à tous coups. Et ainsi se trouve réalisée cette promesse de la religion des usuriers : Qui donne au pauvre prête à Dieu. C'est raconté à merveille, ces récits d'une grâce légère appartiennent à ce talent svelte, on est heureux de voir l'auteur renaître à la sympathie, mais on aimerait autant ne pas le voir tourner à la superstition, on est inquiet de cette religion de tripot qui fait rendre par le jeu ce qui est

donné à la pauvreté et qui fait de Dieu un croupier de roulette.

Alfred de Musset en était là, dégoûté d'être un autre, voulant être lui, voulant vivre et ne pouvant pas, incapable de la vraie vie et de la vraie indépendance, remontant de la débauche et du suicide pour retomber dans la dévotion, quand il reçut sa seconde blessure, la plus grave. Depuis quelque temps, une grande et généreuse femme s'était associée à son existence. C'est peut-être par là qu'il faudrait expliquer son effort vers une inspiration plus haute, la véracité d'André del Sarto, le patriotisme momentané de Lorenzaccio, l'amitié d'Octave, la bonté de Fantasio, la résistance de Perdican au chapelet. Il y eut désunion et rupture. Cette fois, celle qui s'en allait méritait d'être regrettée, et Alfred de Musset n'était pas d'une constitution à supporter une telle perte. Il n'affecta plus le dégagement de Mardoche ni la malédiction de Frank. Il s'avoua vaincu et tomba la face contre terre. Dans la *Nuit de Mai*, il est gisant comme Roméo dans la cellule de frère Laurence, refusant de se relever, renonçant à se raccrocher nulle part, à rien tenter désormais, se regardant saigner, perdant tout par sa plaie ouverte. On est attendri, on ne se dit pas qu'il y a débilité et inconvenance à étaler ainsi sa vie privée, surtout sur un point qui n'appartient jamais à un seul; la souffrance est telle qu'elle couvre tout; les vers sont navrés, ils n'accusent personne, ils pleurent, on pleure avec eux. La *Nuit de*

Décembre est peut-être encore plus lugubre. La solitude y tombe strophe à strophe, comme la neige flocon à flocon sur la tête d'un malheureux déjà englouti. On a froid au cœur, — mais que la pitié pour *lui* ne soit pas un blâme pour *elle*. Quand elle aurait besoin d'être défendue, quand son caractère, visible dans toute son œuvre, et l'immense bonté de son intelligence ne démontreraient pas suffisamment qu'elle n'est pas de celles qui font par caprice le malheur d'un homme, elle aurait pour elle le témoignage de la *Nuit de Décembre*, qui l'accuse de ne pas savoir « pardonner ». Elle aurait surtout celui de la *Confession d'un Enfant du siècle*.

Ce n'est pas elle qu'Octave accuse, c'est le siècle. On est venu dans un mauvais moment. Tout était mort. L'empire n'était plus, et, comme évidemment il ne peut pas y avoir de gloire sans empire, la gloire était morte. On n'avait plus « deux petits morceaux de bois noir en croix devant lesquels croiser les mains », et, comme évidemment ceux qui ne croient pas à la divinité de Jésus n'ont pas d'âme, l'âme était morte. Quelques-uns avaient essayé de croire à la liberté, maïs ils avaient vu « trois paniers qu'on portait à Clamart : c'étaient trois jeunes gens qui avaient prononcé trop haut ce mot de liberté » ; alors leur « illusion » était morte. Oui, « l'illusion » de ceux que les martyrs font douter. C'est dans ce cimetière que poussait une génération étiolée, et empestée par les miasmes de toute cette putréfaction. Quoi! c'était un

cimetière, cette époque féconde où tout ressuscitait, l'art et la politique, la tribune, le théâtre, l'atelier du peintre, la chaire du professeur! Quoi! c'était une génération mort-née, cette génération qui, en politique, a fait 1830 et 1848, et qui, en art, a été Hugo, Lamartine, George Sand, Lamennais, Balzac, Michelet, Alexandre Dumas, Eugène Delacroix, David, et tant d'autres! c'était une génération impuissante et bonne tout au plus « pour le tripot et pour le lupanar », cette incorrigible race de lutteurs qui est encore debout après quarante ans de guerre non interrompue et qui enseigne aux jeunes la vigueur et la jeunesse! Parlez pour vous, Octave. — Octave donc est mal né, et il a été mal élevé: *Werther* lui a enseigné le suicide, *Faust* l'enfer et *Manfred* le néant. Il n'a pas compris que ces œuvres tourmentées étaient la crise nécessaire et féconde d'un siècle qui se renouvelait et la fièvre de croissance d'une société. Pour qui sait lire, le Gœthe de *Werther* et du premier *Faust*, qui déclare l'impossibilité de vivre dans le monde tel qu'il est, et qui appelle les puissances inconnues au rajeunissement du vieil homme, est bien autrement réconfortant et salutaire que le Gœthe du *Divan* et du second *Faust*, tranquille et indifférent pendant que les peuples se lèvent et dont l'unique idéal est d'évoquer l'antiquité. Quant à Byron, il faut un regard bien superficiel pour voir un professeur de scepticisme et de découragement dans ce défenseur de toutes les libertés et de toutes les indé-

pendances, dans ce penseur militant qui combat de la pensée pour les ouvriers contre les lords, pour les peuples contre les rois, pour l'Espagne contre Napoléon, pour Venise contre l'Autriche, et qui meurt pour la Grèce. Manfred ne nie pas Dieu, il affirme l'homme, et sa foi est telle que ni les menaces des paysans offensés dans leur superstition, ni les supplications de l'abbé qui voudrait rallier à l'église ce vaillant esprit, ni les lâches conseils que donne l'approche de la mort, ne peuvent le faire douter. — N'importe, que ce soit ou non Byron et Gœthe qui aient fait Octave maladif et chétif, il l'est. Le premier coup de vent — la trahison d'une maîtresse — le renverse, et il roule dans tous les désordres que j'ai racontés. Il devient le débauché, excessif en apparence, timoré de fait, qui s'appelle successivement don Paez, Dalti, Mardoche, Garuci, Frank, Hassan. Il est, à la surface, bruyant, insouciant, insulteur du ciel et de la terre ; au fond, timide et souffrant. C'est après cela qu'il rencontre madame Pierson : il ne l'a donc pas attendue pour souffrir. Elle n'est pas sa maladie ; elle essaye d'être sa guérison. Sous le tendre rayon de cette âme haute, il se redresse et se fortifie, il aspire au bien, à la vérité, à la république, au dévouement, mais ses mauvaises années d'ironie et d'imitation ne veulent pas le lâcher ; la débauche s'attache à Lorenzaccio ; Rolla retourne mourir où il a vécu. Octave est maintenant ce qu'il se disait, amer, injurieux, violent ; il mal-

traite madame Pierson, il l'opprime, il la torture, il l'outrage de comparaisons cyniques avec ses anciennes maîtresses. Madame Pierson s'obstine à lui pardonner et à l'aimer; mais quand ce supplice a duré bien longtemps, quand elle est à bout de résignation et de tendresse, elle cesse de l'aimer et elle le quitte. Si c'est là un bourreau, je demande ce que c'est qu'un patient.

Octave se laissera-t-il quitter? Il sait qu'il a détaché de lui sa maîtresse, qu'elle ne l'aime plus, qu'elle en aime un autre. La jalousie remue en lui toute la lie de son passé; il redevient tout à fait don Paez; il veut tuer, et se tuer. Qui l'arrêtera? C'est ici la crise suprême, et l'extrémité du mal. Pour la dernière fois, la vie et la mort sont en présence. Qui le sauvera? Ce que rien n'a pu faire, pas même le noble amour de madame Pierson, qui le fera? Il prend un couteau, et s'approche du lit où dort sa maîtresse, il est résolu, il écarte le drap pour découvrir le cœur; le drap écarté, il aperçoit... « entre les deux seins blancs un petit crucifix d'ébène ». Alors il lâche le couteau, joint les mains et s'agenouille; sa jalousie, ses années de débauche, la contagion du temps, tout s'efface; il se dévoue, et part pour laisser à sa maîtresse la liberté et le bonheur. Il est guéri, et radicalement. Don Paez est guéri de tuer et Rolla de mourir. La croix de madame Pierson achève ce qu'avait ébauché la croix de Marion.

La croix, voilà donc le remède au « siècle ».

Pour qu'on n'en doute pas, lorsqu'il s'agit de donner un nom à son livre, Octave l'appelle sa « Confession ». Et si ça ne vous suffit pas qu'il aille à confesse, le voici qui communie : dans l'introduction, il appelle l'hostie « le pain de Dieu » et « le symbole éternel de l'amour céleste ». Et c'était bien la peine de nier l'immortalité de l'âme pour croire à l'éternité de l'hostie !

L'immortalité de l'âme, il y croit maintenant, il en convient, il le proclame. Dans sa « Lettre à Lamartine », il répète cinq fois : *Ton âme est immortelle*, comme s'il le disait à Dalti, à Mardoche, à Frank, à Rolla et à Perdican.

Ça ne s'efface pas tout d'un coup, l'influence d'un grand esprit. Fieschi ayant tiré sur Louis-Philippe, le gouvernement en punit les journaux : Alfred de Musset protesta vigoureusement contre les lois de septembre. Pourquoi n'a-t-on pas réuni ces vers à ses œuvres complètes? Ce ne peut pas être parce qu'ils sont médiocres; on en a recueilli de pires, et qui n'ont pas pour eux de défendre une liberté. A-t-on eu peur que leur généreuse inquiétude de la vie publique et du progrès humain ne déparât les autres?

La générosité « revient » encore dans le *Chandelier*. Cœlio, quand il allait se faire tuer, croyait aller à un rendez-vous de la femme et non à un guet-apens du mari; Fortunio y va, sachant que c'est à un guet-apens du mari — et de la femme. Mais il aime

Jacqueline et, en se faisant tuer, il détournera sur lui les soupçons de maître André : il mourra pour qu'elle soit heureuse avec un autre. Il ne demande rien pour cela, mais Jacqueline lui donne tout.

Mais quoi ! c'est un adultère que vous nous racontez ! est-ce ainsi que vous respectez le saint sacrement du mariage ? Vite, une pénitence. Pour avoir douté de la vertu des femmes mariées, Rosemberg sera enfermé dans une tour où il filera la *Quenouille de Barberine*.

Donc, *Il ne faut jurer de rien*. Il ne faut pas dire, Frank, qu'on ne reviendra jamais à son village. Il ne faut pas dire, Rolla, qu'on mourra sans que le cœur ait battu une fois. Il ne faut pas dire, Perdican, qu'on ne croira pas à la vie immortelle. Il ne faut pas dire, Valentin, qu'on ne se mariera jamais. Pourquoi ne pas se marier ? parce que Rosine a donné un rendez-vous à Mardoche, et parce que Marianne en a donné un à Octave ? Mais les rendez-vous, c'est une apparence ; rien de plus chaste au fond. Quand les femmes mariées vous donnent un rendez-vous dans la tour de leur château, c'est pour vous y emprisonner ; quand les jeunes filles en robe de bal viennent vous rejoindre sous les arbres du parc, c'est pour décider leur mère qui résistait à leur mariage avec vous. Valentin est convaincu, et se marie.

A présent qu'Alfred de Musset est rentré dans la régularité, que Frank est bien sage, que Rolla s'est confessé, a communié et s'est marié, le cercle est

parcouru, le réservoir est épuisé. En effet, l'auteur tarit visiblement. Dans la *Nuit de Mai*, la muse le pressant, il lui objectait son désespoir; dans la *Nuit d'Août*, il lui objecte sa « paresse ». Il se tourne vers la mort, et va pleurer sur la tombe de la Malibran.

Est-ce l'amertume de sa fin prochaine qui le rend de plus en plus hostile à l'activité des autres? Ou est-ce pénitence de nouveau converti, car, on le sait, rien n'est plus agréable à Dieu que l'extermination des hérétiques, et il n'y a pas de pires hérétiques que ceux de la pensée, libres artistes ou utopistes réfractaires, « analyseurs » de toute espèce? Il répète, avec plus de ferveur, ses invectives contre toute l'œuvre du siècle. Il publie coup sur coup quatre mandements, les *Lettres de Dupuis et Cotonnet*. Il commence par la littérature. Il parodie la grande querelle; il personnifie le romantisme dans un clerc d'avoué ridicule de la Ferté-sous-Jouarre que M. Cotonnet décontenance avec facilité; il dit un mot aimable au sifflet, lui qui a été sifflé; il demande si les poëtes vivants ont inventé autre chose que l'abus des adjectifs; il déclare que le mélange du comique et du tragique était dans Aristophane, et *Marion de Lorme* se trouve ainsi être une copie des *Grenouilles*; il nomme le vers brisé « impie et sacrilége »; il ramasse les vieilles bêtises que les chiffonniers de la critique laissaient déjà dans le ruisseau : le drame est un étranger, venu en 1815 avec l'inva-

sion ; et, à cette occasion, il se moque des Anglais et des Allemands, notamment de Gœthe, dont il rapporte un mot « assez faux et même assez sot », mais, quelques pages plus loin, il suppose que Gœthe a « maudit notre littérature », et alors il l'appelle « le grand Gœthe » ; le drame est immoral, on ne peut « y mener ses filles », l'auteur de *Suzon*, des vers à Julie (*ouvre ta robe*) et des polissonneries conjugales de la *Ballade à la lune* se signe devant *Lucrèce Borgia*. Il ne cite dans ses quatre lettres qu'un seul vers, c'est « un beau vers de M. Delavigne ». Les quatre lettres débutent par ce vœu invariable : « Que les dieux immortels vous assistent, et vous préservent des romans nouveaux! » Effectivement, les romanciers d'alors n'étaient que George Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Théophile Gautier, Alphonse Karr, etc. — Après le romantisme, le socialisme. Un socialiste est un grotesque : « on ne sait, quand on le regarde, si on voit Ponce-Pilate, ou un truand du moyen âge, ou un quaker, ou Robespierre » ; c'est un affamé : « il a parlé considérablement, mais ce qui nous a le plus frappés, c'est son adresse incomparable à avaler en même temps ; sa mâchoire est, Dieu me pardonne! un chef-d'œuvre de mécanique ; il y en entre autant qu'il en sort » ; c'est un ivrogne : « nature éminemment besacière, sachant le passé comme l'avenir ; quant au présent, c'est de boire frais » ; c'est un imbécile : « homme croyant à la perfectibilité du genre humain, et tra-

vaillant de son mieux, pour sa quote-part, au perfectionnement dudit genre humain. *Amen* ». Le socialisme est raillé dans toutes ses aspirations; le socialisme veut qu'on traite les gens selon leur capacité : « ne pensez pas qu'il s'agisse de boire; capacité ici veut dire intelligence, c'est une simple variante » ; le socialisme se préoccupe de l'éducation des femmes : « toutes les femmes vont avoir de l'esprit, il y a de quoi se donner au diable » ; le socialisme a des rêves plus hauts que la terre, et souffre de ne pouvoir communiquer avec les étoiles : « il a un ballon sous le bras, et propose d'aller dans la lune et d'y transporter le Palais-Royal; Saturne devient le faubourg Saint-Germain, et Vénus le boulevard de Gand; c'est vraiment une belle ville, et il ne reste qu'à s'embrasser ». Toutes les ambitions et toutes les recherches sont ainsi rapetissées et caricaturées; l'idéal ne se ratatinerait pas et ne se recroquevillerait pas autrement dans le crâne étroit de M. Prudhomme. Ce que veulent les républicains, c'est l'abolition de la richesse, le brouet noir de Sparte, des esclaves pour labourer, l'étranglement des enfants mal conformés, la nudité et la prostitution des filles. Il n'y a rien en dehors de l'ordre établi. Ce qui est sera. Les gens d'esprit laissent chercher les niais, vont chez Julie jusqu'à vingt-cinq ans et ensuite à confesse. — L'auteur avait une fois, dans un moment de distraction, défendu la liberté de la pensée; il répare cette faute : la troisième Lettre

frappe sur la presse garrottée et bâillonnée, et plaint ces pauvres ministres si méchamment harcelés par les journaux. — La quatrième, écrite à la façon des *Caractères* de La Bruyère, est contre les « exagérés», et prêche la simplicité, la modestie, le renoncement à l'héroïque, la décence, le bon sens et l'honnête médiocrité. — Tout cela aussi vulgaire de forme que de fond.

Il ne suffit pas d'être marié; il faut le rester. Qu'est-ce que je vois? Chavigny qui aime mieux une bourse bleue qu'une bourse rouge parce que la rouge est de sa femme et la bleue de la femme d'un autre! Mettons vite ordre à cela. Une amie de madame de Chavigny se charge de faire désirer la bleue — en se faisant désirer, c'est-à-dire que, pour empêcher une infidélité, elle en fait commettre deux; le moyen est contestable, mais l'intention est bonne, la mise en œuvre est adroite, l'esprit circule dans le dialogue comme l'aiguille de Mathilde dans les mailles souples de la soie, et le ménage est reprisé.

Le poëte se range. Il n'a plus qu'une rechute: dans la *Nuit de Décembre*, la passion et la colère le reprennent; mais il comprime aussitôt cette dernière insurrection de son passé. Tout s'apaise, et il se fait désormais un profond silence. « L'ordre règne » dans *Namouna*. L'*Espoir en Dieu* achève la soumission; ici, plus de résistance; c'est l'adieu de l'auteur à la fierté de la pensée; il répudie à jamais tout examen et toute philosophie, Platon comme Aristote, Pascal

autant que Voltaire, Kant avec Montaigne, et se jette à genoux. Il ne se relèvera pas.

Il faudrait le laisser là. Il a fini, — avant trente ans. Il se raréfie et s'amoindrit d'année en année. Au théâtre, il est tombé du drame à la comédie, de la comédie au proverbe, du proverbe à la scène; il en est aux « chefs-d'œuvre bâtis sur la pointe d'une aiguille », aux pièces sans pièce, aux civets sans lièvre, aux dîners où le rôti est remplacé par de l'esprit. Il renonce au théâtre, et sa création se réduit à des *Nouvelles*, qu'il conte agréablement. Le *Fils du Titien* défend la « paresse ». J'aime surtout *Frédéric et Bernerette*, et encore plus *Mimi Pinson*, qui n'a que quelques pages, mais exquises. J'aime tout autant l'*Idylle*, qui illumine si doucement les deux profils de l'amour, l'un d'un sourire, l'autre d'une larme. ais Albert et Rodolphe devraient bien chasser d'à côté d'eux ces ignobles Dupont et Durand, fort dignes de versifier Dupuis et Cotonnet; la prose n'accusait les utopistes que d'ineptie et d'ivrognerie, la « poésie » les accuse de « pauvreté »; elle leur reproche leurs bas troués, leurs poches vides, leur ventre creux; elle rit bien de ces misérables qui n'ont pas de quoi dîner et qui songent au bien-être de l'humanité! Alfred de Musset se détourne de cette canaille, et va faire son compliment au roi sur la naissance du comte de Paris, laquelle lui est une occasion de donner un nouveau coup de pied à la république; son royalisme s'exalte jusqu'à louer l'art contemporain, dont l'infériorité ferait tache

au ciel bleu du panégyrique. Il n'y a pas de « grand roi » sans la tragédie : mademoiselle Rachel arrivant pour entraver le drame, Alfred de Musset prend son parti, la sert, la célèbre en vers et en prose, se fait critique exprès pour elle, se fait confident de tragédie et lui donne la réplique (*Un souper chez mademoiselle Rachel*), essaye même de lui faire une tragédie. Quand Mardoche est vieux, il se fait Théramène. Il en écrit une scène, elle la lit, la trouve admirable, l'apprend par cœur, la récite plusieurs fois dans de petites réunions d'amis intimes, et le dispense de la suite. La stérilité le gagne. On le secoue, on tire de lui un conte de Boccace, *Sylvia*. On le travaille, il accouche d'un autre conte de Boccace, *Simone*. Il appelle la fécondité « la moderne intempérance ». On emploie le forceps, on lui arrache une scène de Carmontelle. Mais après cela, il renonce même à l'invention des autres, glorifie la « paresse », et espère bien qu'on ne viendra plus lui « jeter sa lyre au nez ». Dans des strophes sur la mort du duc d'Orléans, il querelle ceux qui l'ont pleuré plus vite que lui. Le souvenir lui rend une verve émue dans des vers à son frère, tristes comme le bruit de la dernière corde qui se brise ; et puis il se résigne à mourir, et tâche de croire qu'au moins tout meurt avec lui ; son dernier mot est : *Tout s'en va !*

Lorsqu'on voit Alfred de Musset trahir la révolution littéraire, qu'il compromet et dont il profite, —

lorsqu'on le voit insulter la révolution politique et la révolution sociale, railler les volontaires de l'avenir, décourager leurs tentatives, rire de leurs défaites, — lorsqu'on le voit calomnier le libre examen et affirmer qu'un débauché qui prostitue sa vie et sa mort est « l'homme tel que Voltaire l'a voulu », on est tenté de haïr l'homme et le poëte, et de jeter à jamais ce livre qui outrage la pensée moderne sous toutes ses formes. Mais pourquoi se fâcher? La philosophie, la république et « l'humanitairerie » ne sont pas mortes des injures d'Alfred de Musset, et les chefs-d'œuvre qu'il a tués lui pardonnent de toute leur éternité. Soyons donc justes pour lui; mais ne soyons que justes. Disons la vérité, d'abord parce qu'il faut toujours la dire, et ensuite parce que, s'il y a quelqu'un que les serviteurs de l'idée vivante ne soient pas tenus de surfaire, c'est le diffamateur de l'idée vivante.

L'homme a deux circonstances atténuantes. D'abord sa faiblesse. Il a dit que ses premières publications étaient « d'un enfant », les suivantes « d'un adolescent », les dernières « à peine d'un homme ». Ce qui lui manque surtout, en effet, c'est la virilité. Sa philosophie s'annonce comme le matérialisme à outrance, comme l'abolition de l'autre vie, comme l'orgueil du néant; mais il ne fait pas une partie de cartes chez Belcolor sans rejeter son péché sur les « analyseurs », et il ne va pas une fois chez Marion sans dire que c'est Voltaire qui l'y a entraîné; ce nihiliste se trouve être un catholique honteux; il finit par avoir le cou-

rage de sa débilité et passe de l'imitation de *Caïn* à l'*Imitation de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. — Sa philosophie croise les mains, sa politique croise les bras ; il drape en indifférence et en morgue son insuffisance dans les grands problèmes sociaux ; il dit que tout est trouvé pour n'avoir rien à chercher ; il a une terreur puérile de l'obscurité de l'avenir ; il se serre contre le pouvoir, contre le présent ; il prend en haine quiconque bouge, quiconque touche à la société, au gouvernement, au ministère. — Sa critique n'a pas plus d'énergie : il déserte dans le combat, passe à la majorité et demande aux envieux la grâce de son talent. — Il est le même en tout. Sifflé une fois, il n'ose plus reparaître sur la scène. Quitté par une femme, il sanglote en public. — Oui, son don Juan c'est lui. Le « lierre » c'est lui. Lierre en amour : sa maîtresse ôtée, il tombe à terre ; lierre en philosophie : il s'accroche à la croix ; lierre en politique : il se cramponne au trône. — Donc, première circonstance atténuante : sa faiblesse. Deuxième : sa souffrance. Il l'exagère, mais elle existe. Et d'abord n'est-ce pas déjà vraiment douloureux de nier tout, de rapetisser tout, de cracher sur tout ? La pire des misères n'est-elle pas la haine ? Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup haï.

Soyons justes aussi pour l'artiste. — Il n'a pas la grandeur. Le grand le rapetisse : devant la philosophie de l'histoire, il fait l'introduction de la *Confession d'un Enfant du siècle*, boursouflée et flasque ; devant

les âpres énigmes de l'avenir, il devient Cotonnet. — Il n'a pas la puissance. Ses drames s'efféminent en élégies; ses comédies ont la légèreté spirituelle et l'impalpabilité lumineuse des visions qui traversent le sommeil, on s'en réveille comme d'un rêve, on se souvient confusément d'un monde vague qu'on ne peut plus retrouver. Lui-même voit si peu nettement ses figures qu'il a fait jouer le *Chandelier* en costume Louis XV. — Il n'a pas l'invention. Je ne dis pas cela parce qu'il a imité çà et là *Beppo* ou autre chose; il s'est vanté de ne boire que dans son verre; il s'est vanté : personne, au contraire, n'a plus bu dans le verre des autres; il a bu dans le verre de Byron, dans le verre de Régnier, dans le verre de Shakespeare, dans le verre de Marivaux, dans le verre de La Bruyère, dans le verre de Boccace, et même dans le verre de Carmontelle; mais l'essentiel n'est pas le verre, c'est le vin, et le vin est à lui, puisque c'est lui, ses larmes, son sang, sa vie, son âme. Mais ce n'est que lui. Gœthe disait à Eckermann : « On ne mérite pas le nom de poëte quand on ne sait exprimer que ses quelques sentiments personnels. » N'allons pas jusque-là, mais c'est une infériorité pour un peintre de ne savoir peindre que son portrait. Sans doute, le peintre n'est jamais absent de sa peinture; le créateur est visible dans sa création, mais elle est lui — et autre chose; Shakespeare est dans Othello, mais n'est pas Othello; Molière est dans Tartuffe, mais n'est pas Tartuffe. Alfred de Musset n'a créé personne. Non-

seulement Mardoche, Rolla, Frank, Octave, Fantasio, le Fils du Titien, etc., sont ses portraits, de face, de trois quarts, de profil, de dos, debout, assis, couché, à genoux, à table, à terre, mais, en posant devant lui, le don Juan de Molière devient « l'ombre d'un roué » et le don Juan de Mozart « un spectre énervé ». Ses personnages parlent tous sa langue, le lyrisme. Non-seulement les personnages principaux, mais les comparses. Maître Bridaine est un poëte lyrique. Spark est un poëte lyrique. Et cela en prose. Je néglige les soldats comme Gunther qui, pour demander à leur capitaine s'il ne va pas rentrer, lui font des vers pareils à celui-ci : *Ne les suivez-vous pas, seigneur, sous ce portique?* Je comprends que le poëte ait fini par être importuné de sa lyre »; vers ou prose, elle ne le quitte jamais. On serait tenté de croire que ce n'est pas au figuré que, dans la *Nuit de Mai*, la Muse lui répète sept fois : *Prends ton luth.* Il a dit, dans les *Marrons du feu :*

La poésie,
Voyez-vous, c'est bien, mais la musique, c'est mieux.

Je conçois qu'il préfère la musique à la littérature, étant plutôt un musicien. Ce qui distingue la poésie de la musique et ce qui en fait l'art humain par excellence, c'est d'être en même temps âme et corps, c'est de donner à la rêverie un sens précis, c'est d'avoir à la fois l'impression et l'expression, le parfum et la fleur; la musique n'a que le parfum. Des deux éléments qui

font la poésie, l'infini et le fini, Alfred de Musset n'a que l'élément vague, c'est-à-dire l'élément musical; il fait concevoir plus qu'il ne formule; il *note* ses idées plus qu'il ne les *écrit*. Sa prose, par moments, vous ravit comme le sautillement d'un oiseau qui croit marcher, et, par moments, vous agace comme la voix *parlée* d'un chanteur d'opéra-comique. L'agacement est surtout sensible dans la *Confession d'un Enfant du siècle*. Le récit est un récitatif, coupé de romances, d'airs de bravoure, de duos. Il y a un accompagnement de flûte qui ne cesse pas. Quant à l'introduction, elle est certainement « arrangée pour le piano ». — Il a l'émotion. *Rolla*, les *Nuits*, les strophes « à la Malibran », les vers « à son frère revenu d'Italie », le sonnet : *J'ai perdu ma force et ma vie*, pleurent de vraies larmes. — Il a le rire. Non pas le rire aux éclats de Rabelais ou de Shakespeare, la vaste bouffonnerie, mais la moquerie spirituelle; personne ne s'amuse mieux d'un imbécile, ne le fait mieux parler, ne lui fait mieux faire à lui-même la démonstration de sa stupidité; le mari de Marianne, le fiancé de Lisbeth et le père de Perdican se délivrent un certificat de bêtise, le recopient de leur main, le ponctuent et le signent de leur parafe. — Il a surtout le sourire. *Namouna*, l'*Idylle*, *Une bonne fortune* et *Mimi Pinson* sont peut-être ses chefs-d'œuvre. Là, il est à l'aise, il est vraiment chez lui, il est maître du vers et de la prose, c'est là surtout que ce qu'il vous verse est à lui, buvez tant que

(1) Dupuis et Cotonnet

vous voudrez. Ce n'est pas précisément le vin que demandent les tempéraments énergiques, cela ne grise pas, cela ne bouleverse pas de fond en comble tout ce qu'on avait dans la tête, ce n'est pas cela qui a troublé la raison de Pascal; mais cela est réjouissant au goût, mais cela met des étincelles dans le sang, mais cela se boit à deux dans le même verre!

Ainsi, ce qui manque à l'artiste est ce qui manque à l'homme : la virilité. Il y a de la faiblesse de caractère dans cette forme mal attachée. L'homme est égoïste, il ne voit, dans ce grand siècle en travail, que sa personnalité, ses maîtresses, ses plaisirs, ses chagrins, et ne s'occupe du labeur des autres que pour le railler et le décourager : l'artiste est égoïste, ne peut faire que lui, et ne crée personne. Ce qui ressort de cette longue étude, — espèce d'*aquarium* où j'ai tâché de faire voir la formation de l'œuvre dans les profondeurs de la vie, — c'est la solidarité de la vie et de l'œuvre. Un adolescent imberbe et gracieux qui aspire à la force et qui n'y arrive pas, tel est Alfred de Musset comme homme — et comme poëte. Auguste Préault l'a très-spirituellement appelé « mademoiselle Byron » ; le mot est juste, et lui restera. Toutes les qualités féminines, légères, délicates, fragiles, souffrantes; ce qu'on entendait par de l'aristocratie quand le mot avait un sens; la gracilité de ces héritiers élégants et maladifs en qui s'éteignent les familles nobles; charmant, touchant, oui, — grand, non. On est grand quand,

à travers les huées, les colères et les trahisons, on donne à l'art et à la société une forme nouvelle, quand, par le livre ou par l'action, et mieux par les deux ensemble, on ouvre une porte fermée de l'avenir, quand on entre le premier dans l'inconnu, quand on est le conducteur d'un siècle. Alfred de Musset conduire son siècle? il n'a pas pu le suivre!

Villequier.

XXV.

TAS DE CRITIQUES.

Rude labeur que celui du poëte! Tous les autres artistes ont quelque chose dans les mains, qui travaille avec eux; le musicien a son piano d'où les sons jaillissent dès qu'il le touche et commencent la mélodie, le sculpteur a la terre glaise, le peintre a les couleurs, et parfois, quand il est impuissant à peindre l'écume de son cheval, il lui jette son éponge à la tête, et l'éponge fait l'écume pour lui: — le poëte n'a que son cerveau. Le sculpteur, le peintre et le musicien puisent dans la matière; le poëte puise dans l'infini. Lui seul fait quelque chose de rien. Il saisit l'insaisissable, il montre l'invisible. L'idéal résiste, et fait ce qu'il peut pour rester libre; c'est un combat terrible que Virgile a raconté dans la lutte

d'Aristée et de Protée. Dans ce duel avec le dieu, le poëte a pour témoins les critiques.

Il y a de ces témoins-là qui, pendant que les poëtes se collètent avec l'idéal, leur donnent un bon coup de pied dans le jarret.

Mais mettez-vous donc à la place d'un malheureux homme amoureux de la réputation et dont la réputation ne veut pas. — On a cru être un écrivain, on le croit encore vaguement, mais on ne peut le faire croire à personne, on a quarante ans, il est trop tard, — et, ce qu'on n'est que pour soi, un autre l'est pour tous ! Et vous voulez qu'on lui sourie, qu'on le serve, qu'on ajoute son cri à l'applaudissement général ! On essayerait, que d'elle-même l'acclamation se changerait en huée. Combien connaissez-vous de cœurs où la souffrance ne tourne pas en haine ? — Ou bien on a vingt ans, mais on se rend justice. On se connaît, on sait qu'on n'a pas ce qu'il faudrait pour réussir, on renonce, et l'on voit une insulte personnelle dans la persistance des autres. Les inconnus de vingt ans ont cette spécialité qu'ils se vengent avant l'affront. Résignés à ne jamais posséder la courtisane difficile, la gloire, ils veulent qu'au moins personne ne l'ait, et, sans tenter de la flé-

chir, ils commencent par la tuer. Ils font leur déclaration à coups de poignard.

Ces critiques-là sont à toute heure ce que les portiers ne deviennent qu'à minuit : ils sont furieux quand on frappe à la porte. La vieille rhétorique leur a fait leur lit, ils ferment les yeux et sommeillent; mais voici un brusque coup de marteau. Ils ne bougent pas. Le marteau cogne, s'acharne, tonne, émeut la rue; ils ouvrent, furieux. La porte refermée, ils retapent leur oreiller, s'enfoncent la tête sous leur drap et se rendorment en grognant : nouveau coup de marteau!

Pauvres portiers! c'est dur, mais vous ouvrirez encore, et encore après, et toujours! Vous n'êtes ici que pour cela.

Je lis dans un journal belge la phrase suivante, imitée de tous les réquisitoires :

« Peu après, il épousa mademoiselle Lydie Fougnies, de Péruwels, jeune femme d'une imagination ardente et romanesque, *instruite et spirituelle*, MAIS *nourrie de la lecture des romans de l'école moderne*

et de toutes les œuvres si dévergondées de notre époque. »

C'est-à-dire, — premièrement, que le comble de l'instruction et de l'esprit est d'ignorer la littérature de son temps, — et deuxièmement, que mademoiselle Fougnies a été pervertie par la lecture des livres modernes.

C'est-à-dire que, jusqu'au dix-neuvième siècle, les passions criminelles n'avaient jamais été traduites en littérature, que c'est Alexandre Dumas qui a fait *Iphigénie en Aulide*, où un père égorge sa fille pour un vent, que c'est Balzac qui est l'auteur de *Rodogune*, où une mère empoisonne son fils, et que c'est George Sand qui a inventé *Phèdre*, où l'adultère se tempère par l'inceste.

C'est-à-dire encore qu'avant l'école moderne il n'y avait jamais eu un seul crime sur la terre; que tous les hommes sans exception étaient des saints; que le faux, le vol, la trahison, la scélératesse, l'assassinat étaient inconnus avant *Notre-Dame de Paris*; que Judas, Tibère et le pape Alexandre VI n'ont jamais existé; et que c'est hier soir que Caïn a tué Abel.

Une chose qui serait peut-être de nature à rendre les critiques prudents, c'est ceci :

Gœthe, prosterné devant Shakespeare, avoue pourtant que l'action d'*Hamlet* se complique d'incidents parasites qui nuisent à l'unité dramatique, et il propose d'élaguer : la guerre de Fortinbras avec le Danemark, l'ambassade que reçoit Claudius, l'expédition de Fortinbras en Pologne et son retour au dernier acte, l'arrivée d'Horatio de Wittemberg, le désir d'Hamlet d'y aller, le voyage de Laërte en France, le départ d'Hamlet pour l'Angleterre, les pirates qui le prennent, la mort des deux courtisans, etc.

On suit le conseil de Gœthe, on coupe tous les détails qui font « longueur, » on arrache les broussailles où l'action s'accroche, on bouche les trous où elle tombe, on rase les obstacles de terrain qui la font dévier, on éventre en droite ligne ce fourré de scènes et de personnages où elle perd sa route, où elle tâtonne, où elle va et vient sans jamais arriver.

Maintenant, elle arrive ! Dès que le spectre lui a mis l'épée aux mains, elle va droit devant elle ; elle ne butte plus à chaque pas ; elle ne s'égare plus du nord au sud ; elle n'est plus séparée de son dénoûment par des scènes inextricables. Hamlet n'est plus celui qui, ayant un devoir en Danemark, se laisse embarquer pour l'Angleterre, celui qui est ramené malgré lui par le hasard d'un pirate, celui qui s'arrête sur les chemins à voir défiler les armées, celui qui a cette longue hésitation pendant laquelle Laërte fait des voyages et Fortinbras des conquêtes.

C'est-à-dire qu'Hamlet n'est plus Hamlet.

Et ça vous apprendra, grand Gœthe, à vouloir peigner les forêts vierges.

En voilà qui, sous prétexte de vérité, veulent qu'on s'en tienne aux choses qu'on voit et qu'on palpe, à la vie actuelle, à l'homme du moment, au paletot. Ils verrouillent le drame dans la minute. Ils aboient à l'histoire; ils mordent au moyen âge. Pierre le Justicier tuant ses frères! y étiez-vous? Plus de mémoire et plus d'imagination; l'observation toute seule. Ressusciter, créer, quelle folie! Le tout est de copier.

Ceux-là s'appellent les *réalistes;* moi, je les appelle les *myopes.*

En voici d'autres, en revanche, qui, sous prétexte de poésie, interdisent au drame le présent. Va-t'en où tu voudras, dans le passé ou dans l'imaginaire; le moyen âge, l'antiquité, ce qui n'est plus, ce qui n'est pas, l'invraisemblable, l'impossible, à merveille; mais ce qui est, ce qui nous coudoie dans le salon, ce qui nous éclabousse dans la rue, le négociant, le banquier, le médecin, l'avocat, l'ouvrière, la robe à la mode, le chapeau en tuyau de poêle, vile prose. La poésie en crinoline, horreur!

Ceux-ci s'appellent les *idéalistes;* moi, je les appelle les *presbytes.*

Les premiers ne voient la réalité que de près, — les seconds ne voient la poésie que de loin. Mais il y a autant de réalité dans un pourpoint que dans un frac, et l'assassinat d'Henri IV se voit plus distinctement du dix-neuvième siècle que du dix-septième ; — et il y a autant de poésie dans le présent que dans le passé ; on peut être héroïque en redingote, la grandeur n'est pas un peplum, la fantaisie n'est pas une cape rayée, l'âme n'est pas une plume au feutre !

Passé, présent, futur, tout le temps appartient à l'art. Ne l'enfermez dans aucune époque ; ne lui fermez aucune époque.

Ni prison, ni exil.

On ne me croirait pas si je ne l'affirmais, j'ai lu de mes yeux cette phrase : « Nous avons eu peur un moment que la pièce ne tournât au drame ; heureusement que la comédie a bien vite repris le dessus ».

Eh bien ! non, ça n'est pas absolument bête. Préférer la comédie au drame, la partie au tout, avoir peur de l'art entier, ce ne serait que de l'imbécillité dans un autre moment ; dans le moment actuel, c'est aussi de la sagesse.

Quand la forme politique est telle qu'un seul

homme se charge des intérêts de tous et laisse au pays la liberté de s'amuser, de jouer à la Bourse, de gagner de l'argent ou d'en perdre, d'entretenir des filles et d'oublier le reste, le théâtre qu'il faut est celui qui ne secoue pas le public ni la critique, celui qui ne trouble pas leur digestion, celui qui ne les importune pas d'idées élevées ou profondes, celui qui rit, celui qui danse, le ballet, la féerie, le vaudeville, tout au plus la comédie. A la porte, le drame, avec son émotion, avec son idéal, avec ses cadavres sur la scène!

Le beau serait un reproche; la mort serait une menace.

Selon la critique officielle, il y a eu, depuis le commencement du monde, trois grands siècles littéraires, en dehors desquels tout est barbarie ou décadence. Elle les nomme le siècle de Périclès, le siècle d'Auguste et le siècle de Louis XIV.

Soit.

Barbarie : la Bible, Homère, Lucrèce, les Niebelungen, le Romancero, Dante, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, etc.

Décadence : Théocrite, Juvénal, Tacite, Gœthe, Byron, Hugo, etc.

C'est convenu. *Othello*, crépuscule; *Bérénice*,

plein midi. Le *Lutrin*, maturité; la *Légende des Siècles*, pourriture.

Les critiques haïssent la fécondité. Ils ne vous permettent de faire des chefs-d'œuvre qu'à la condition que vous en ferez très-peu. La qualité, selon eux, est toujours en raison inverse de la quantité. Ils ne reconnaissent de vraiment beaux cheveux qu'aux chauves.

En France, on admire éperdument les morts; on les déclare sublimes depuis la racine de leurs cheveux jusqu'aux clous de leurs souliers, et l'on ne perd pas une occasion de les jeter à la tête des vivants; — en même temps, on ne se gêne aucunement pour les corriger, pour les rogner, pour leur couper leurs développements les plus nécessaires, pour leur infliger les amputations les plus humiliantes. On joue le *Cid* sans le rôle de l'infante, et *Cinna* sans le rôle de l'impératrice; quant à Molière, on a violemment arraché de son œuvre touffue toutes les plantes bizarrement grimpantes de la fantaisie, les intermèdes, les ballets, et tous ces caprices de danse

et de bergerie qui traversent son théâtre comme la rêverie traverse la pensée. Corneille et Molière ont subi un outrage plus grave : retrancher, c'est trop; mais refaire, c'est le comble. Le Théâtre-Français du dix-septième siècle a fait récrire par Thomas Corneille le *Don Juan* de Molière, et le Théâtre-Français du dix-neuvième siècle a fait récrire par M. Planat le *Don Sanche* de Corneille. Et les seules voix qui aient protesté contre ces faux intellectuels sont celles des « romantiques ». Les « classiques » trouvaient le procédé très-normal. Cette contradiction entre l'enthousiasme qu'on affecte pour les morts et le calme avec lequel on les laisse mutiler prouve ce que nous avons toujours soutenu : que ceux qui n'aiment que les morts n'aiment pas même les morts.

La critique faite par les poëtes a, tout d'abord, un caractère particulier : c'est qu'on peut la lire. Des hommes qui se prétendent sérieux écrivent sur l'art des livres savants et qu'on trouverait sans aucun doute fort beaux, si l'on en pouvait lire une ligne; ces gens-là vous apportent un coffre qui contient, nous en sommes convaincu rien qu'à son poids, toutes sortes de choses excellentes, mais qui, par malheur, est fermé; car il n'y a pas d'autre clef des livres que le style.

Ainsi, M. Hippolyte Rolle est, très-probablement, un critique prodigieux; mais comment saisir son mérite impénétrablement clos par des phrases à secret comme celle-ci :

« Un agréable *peloton de scènes ingénieusement dévidées,* des mots spirituels, etc., tel est l'*assaisonnement* de cette jolie petite comédie » ;

Laquelle phrase semble indiquer vaguement un étrange ragoût, et fait de M. Rolle l'inventeur d'une bonne sauce au fil;

Ou comme cette autre phrase :

« Les *traits* si péniblement lancés contre les Corneilles et les Shakespeares du boulevard du Temple *sentent par trop le renard qui vient de perdre sa queue* » ;

De laquelle il paraîtrait résulter qu'il existe pour ledit M. Rolle des renards qui lancent des flèches, que ces flèches ont l'odeur du renard qui les lance, et que cette odeur est plus ou moins forte selon que le renard a ou n'a pas sa queue, et selon le temps depuis lequel il ne l'a plus.

Les œuvres des grands hommes sont moins protégées que leurs statues. Il y a des lois qui défendent aux passants de faire des immondices au bas de la Fontaine-Molière, il n'y a pas de loi qui interdise à

M. Veuillot de faire sa critique au bas du *Misanthrope.*

Voici quelques phrases lâchées par M. Veuillot le long de Molière :

« Si le bonhomme Poquelin, voyant son fils sur le seuil de cette vie vagabonde, avait obtenu une lettre de cachet, il aurait pu priver la littérature française de cinq ou six chefs-d'œuvre, mais, en somme, il aurait fait ce que font tous les jours beaucoup de pères de famille, qu'on loue de veiller sur l'honneur de leur nom et sur l'avenir de leurs enfants... L'hôtel de Rambouillet l'a emporté sur le tréteau de Molière... *Sganarelle,* dont on connaît le second titre, vint après les *Précieuses;* ensuite parut *Don Garcie de Navarre,* pièce en cinq actes, qui tomba misérablement. Molière avait une plaie au fond de l'âme. Malgré le grand succès des *Précieuses* et de *Sganarelle,* il n'était content qu'à moitié de son double rôle d'écrivain et d'acteur comique. Il aspirait au genre noble, où il était mince; c'est le rêve et la punition de tous les railleurs. Un sentiment amer les avertit durement qu'ils ne font pas en eux-mêmes à l'espèce humaine tout l'honneur qu'elle peut recevoir; ils sont tristes; ils ont longtemps, quelquefois toujours, la prétention d'être sérieux; et lorsqu'enfin, vaincus par cette nature inférieure qui les condamne au rire et à la parodie, ils prennent le parti de n'être que des bouffons, il n'y a point d'oreille un peu délicate qui s'y trompe;

le bouffon est un misanthrope, c'est-à-dire un envieux... Certes, il fallait que Louis XIV aimât Molière pour tolérer cet *Impromptu de Versailles*, qui est encore brutal aujourd'hui, et qui ne dut point paraître amusant, même alors! Molière était accusé, non sans motif, d'avoir contracté un mariage incestueux... Molière est vainqueur de tous ses ennemis et de tous ses critiques. Les complicités qui l'ont soutenu le protégent encore et le protégeront toujours. Il a eu pour le mal des complaisances sincères, il n'a rendu au bien que des hommages empoisonnés, et c'est pourquoi ce grand diffamateur, ce grand cynique, restera dans son auréole de courage, de franchise et de haute vertu. Sa mémoire n'a rien à redouter de l'imprudence de ses admirateurs; vainement leur zèle indiscret soulèvera le voile qui recouvre les monstruosités de sa vie et de ses œuvres. Il peut impunément apparaître dans cette fange, entre sa femme incestueuse et ses deux concubines, trois fois couronné du malheur de Georges Dandin, et s'en faisant une habitude, et irritable, et menteur, et servile... »

On ne répond pas à de telles paroles, on les cite. Quand un sacristain manqué, qui n'a pas pu digérer *Tartuffe*, ne retient pas de tels articles, on lui fait ce qu'on fait aux chats qui ne savent pas la propreté : on lui met le nez dans sa prose, et on le laisse se débarbouiller.

Tenez, catholiques, voulez-vous un conseil?

Toutes les fois qu'il sera question de Molière, taisez-vous! C'est là une mémoire que nous ne vous engageons pas à remuer. Tout ce qui a une idée au front a déjà bien assez de peine à oublier, sans que vous la lui rappeliez, la manière dont votre église s'est conduite avec Molière. La pensée vivante ne s'empresse pas déjà tant à cette porte que vous avez fermée à Molière mort.

Vous avez refusé à Molière les pelletées de terre, — ne lui jetez pas les pelletées d'ordure!

La poésie contemporaine n'avait pas, il y a quinze ou vingt ans, d'adversaire plus violent et plus hautain que M. Gustave Planche. Nulle révolte n'entassait plus superbement des Pélion de haine sur des Ossa d'envie. Aucun Ajax, envahi sur son rocher par les vagues inévitables, ne montrait un poing plus furieux à Jupiter. — A quoi bon? L'idée a continué de monter flot à flot sans même s'apercevoir de ces pauvres menaces, et, si vous êtes curieux de M. Planche, — plongez.

Pourquoi parlons-nous aujourd'hui de cet ex-critique dont personne ne parle plus? Précisément parce que personne n'en parle plus. Il est utile de montrer où tombent ceux qui veulent empêcher l'ascension de l'art.

La critique de M. Planche, c'était l'outrecuidance. Pour lui, le critique n'avait pas seulement droit de vie et de mort sur le poëte, il n'était pas seulement le juge, — il était le père.

Pour lui, le critique précédait le poëte, le faisait, le gouvernait, lui indiquait les idées, lui donnait les instructions, lui traçait le plan. M. Planche était l'architecte de l'art, et les poëtes étaient ses maçons. Il acceptait Victor Hugo pour gâcheur.

Les tailleurs en renom se contentent de couper les habits et les font coudre par des apprentis quelconques. C'est ainsi que M. Planche se rêvait. Une sorte de *coupeur* de la littérature.

Un Christophe Colomb paresseux, qui dédaignait la gloire et faisait cadeau de son monde à Améric Vespuce.

M. Gustave Planche se trompait. Il intervertissait les rôles. Les poétiques ne produisent pas les poésies, ce sont les poésies qui produisent les poétiques. M. Planche commettait l'erreur absurde d'un cordonnier qui entrerait chez vous avec la première paire de souliers venue et qui vous dirait : — Faites-moi un enfant qui ait ce pied-là. — On fait le soulier sur le pied, et non le pied sur le soulier.

On ne vous donne pas du style en vous conseillant d'en avoir. On a beau dire aux bœufs : volez! ils ne volent pas; et, quant aux hirondelles, elles n'ont pas besoin qu'on le leur dise. Le conseil est donc inutile à tous : aux uns, parce qu'ils ont

des ailes; aux autres, parce qu'ils n'en ont pas.

Et quelle plaisanterie! les poëtes auraient besoin d'apprendre à faire des livres, et qui est-ce qui leur donnerait des leçons? ceux qui ne savent pas en faire! Ils diraient aux critiques : — Votre prose est médiocre, enseignez-nous votre secret? — Ils leur demanderaient leur manière de ne pas faire des vers?

Oui, quand on prendra les culs-de-jatte pour maîtres de danse.

Les critiques précèdent la foule, mais ils suivent les poëtes. Ils sont apôtres, non précurseurs.

Il n'y a que les auteurs de quatorzième ordre qui aient besoin qu'on leur apprête les théories qu'ils essayeront de réaliser. Les vrais poëtes ne s'allument pas l'imagination avec une botte de petits procédés bien taillés et bien préparés; ils ont les éclairs et la foudre. Ces voleurs de tonnerres n'ont pas besoin des fabricants d'allumettes chimiques.

Quand M. Planche vit que les poëtes ne consentaient pas à travailler sur ses plans et à exécuter ses commandes, la fureur le prit, et il se mit à nier les poëtes. Autre démence. Par excès de vanité, il s'annula.

Car, d'abord, il nia des poëtes qui étaient visibles pour tout le monde. Alors le public pensa que, s'il ne les voyait pas, c'est qu'il était aveugle, et le plaignit, mais le planta là, pour s'adresser à des critiques qui eussent des yeux. C'est ainsi que

M. Planche punit les poëtes : il se jeta dans le faux, il prit magistralement le blanc pour le noir, il fit exprès de la mauvaise critique. Il se vengea en étant stupide.

Et M. Planche n'aurait pas eu tort contre la littérature moderne, que c'eût encore été tant pis pour lui. Qu'est-ce que le critique d'une littérature qui n'existe pas? Un critique qui aurait pour principale occupation de détruire des œuvres éphémères et imperceptibles serait à peu près aussi important qu'un homme qui passerait sa vie à taquiner des puces.

En prenant la négation pour le fond de la critique, en affectant vis-à-vis de l'art cette attitude dominatrice et supérieure, en faisant de la critique un réquisitoire contre le crime de poésie, M. Planche croyait rehausser la critique, — il la supprimait. La critique n'est pas grande par ce qu'elle renverse, mais par ce qu'elle élève.

L'affirmation est tellement l'essence de la critique, que l'exagération même de l'enthousiasme lui profite, et qu'Hoffmann ne sera peut-être immortel que pour avoir vu le *Don Juan* de Mozart plus beau qu'il n'est. — Et qu'on nous cite une seule négation célèbre. Qui remue les tas d'injures vidés au bas du *Cid*, du *Misanthrope*, d'*Hamlet*, de *Ruy Blas?* Même quand la négation a raison, ou plutôt surtout quand elle a raison, elle est destinée à disparaître vite. Excellent moyen de se faire écouter, que de prétendre que les

choses dont on parle sont insignifiantes au dernier point! Que penserait M. Planche d'un homme qui rassemblerait les passants à son de trompe, et qui, les chandelles et la curiosité allumées, leur dirait : Rien de nouveau! La critique de négation se nie elle-même toute la première.

Une journée ainsi racontée : — Je ne me suis pas levé à dix heures et demie, à déjeuner je n'ai pas mangé de côtelettes, à midi je ne suis pas parti pour la Chine, à une heure un quart le sultan ne m'a pas envoyé douze chevaux arabes, à sept heures trente-six minutes un vieux célibataire mourant ne m'a pas légué cinquante mille livres de rente, etc... — aurait l'intérêt palpitant de la critique de négation.

Nous n'avons jamais pu entendre les doléances des feuilletons sur la mort irrémédiable du théâtre sans nous demander pourquoi ils continuaient à lui tâter le pouls.

Ce que M. Planche essayait de faire contre l'idée vivante, c'était contre lui-même qu'il le faisait. Le reflet tâchait d'éteindre le rayon.

La critique de négation, c'est le cicerone qui brûle son palais.

On ferait une vaste bibliothèque rien qu'avec les injures prodiguées aux hommes de génie. Quelles

fureurs! le monde n'a pas assez de colère et de sarcasmes pour ces misérables qui viennent lui apporter de la lumière et des jouissances. On ne regarde pas où l'on les frappe. La calomnie est trop bonne pour eux. S'ils ne boivent que de l'eau, on les appelle ivrognes. S'ils sont contre la guillotine, on les appelle buveurs de sang.

O bons envieux, courage! Insultez, raillez, mentez, épuisez vos projectiles, tirez à balles et à boulets. Le génie étant immortel de sa nature, toutes ces véhémentes décharges ne peuvent lui faire de mal, — et alors elles lui font du bien. Elles avertissent la terre que c'est lui qui passe.

Pour le génie, toute canonnade est une salve.

Quel poëte a été jamais plus attaqué, plus criblé, plus tué, que Victor Hugo? Voici le compte de la vente de ses livres depuis cinq ans :

Trois éditions complètes se vendent simultanément : l'édition-Furne, qui est grand in-8°, l'édition-Michaud, qui est in-8° ordinaire, et l'édition-Charpentier, qui est in-18.

En cinq ans, — depuis le 1er juillet 1841 jusqu'au 1er août 1846, — il s'est vendu :

De l'édition-Michaud.	17,073 vol.
De l'édition-Charpentier.	71,600 —
L'édition-Furne ne date que de février 1843. De février 1843 à août 1846, en trois ans et demi, il s'en est vendu.	57,745 —

En 1845, on a ajouté à ces trois éditions une quatrième à deux colonnes, spéciale au théâtre. En un an, il s'en est vendu. . . , ... 8,500 pièc.

Enfin, il faut ajouter l'édition illustrée de *Notre-Dame de Paris*, qui a paru en 1844. En deux ans, il s'en est vendu. . . . . 6,000 vol.

Total des volumes vendus en cinq ans. . . . . 160,918 vol.

Ce chiffre de *cent soixante mille neuf cent dix-huit* volumes a été obtenu par cinq éditions, dont deux seulement ont duré cinq ans; une n'a duré que trois ans, une autre que deux ans, la dernière qu'un an. Prenons la moyenne, et admettons que toutes aient quatre ans de date. *Cent soixante-neuf mille* volumes en quatre ans, cela fait par an plus de quarante mille volumes.

(J'écrivais ceci en 1847. Ces chiffres sont devenus puérils depuis les *Misérables*, dont on a vendu, rien que dans les trois premiers mois, plus de quatre cent mille volumes — à six francs.)

Maintenant, ajoutez la contrefaçon, belge, prussienne, genevoise, etc. Ajoutez les traductions en toutes les langues, — et étonnez-vous que la littérature française ait la domination universelle!

Et étonnez-vous que les poëtes sourient à leurs envieux et disent à toutes ces violences : merci!

L'envie se démène, grince, bave, mord, souffre. Et puis?

Tout à coup, ces mêmes penseurs que, la veille encore, vous avez vus envahis, renversés, foulés, écrasés, surgissent. Une étrange métamorphose s'est opérée : les outrages dont on a cru les salir se sont mis à resplendir subitement, et la boue est leur auréole.

Un jour, un chimiste littéraire décomposera un grand nom quelconque, et nous dira de combien de huées, d'insultes, de calomnies et d'ordures se compose la gloire.

XXVI

LA CRITIQUE.

Mais ce tas de critiques n'est pas la critique. On ne devrait même pas leur prostituer le nom de critiques, à ces insulteurs qui crachent de l'encre sur le génie.

Ce siècle en a des critiques, — de bons serviteurs de la poésie, loyaux, dévoués, fiers de la célébrité des autres, admirant tous les talents, même les plus obscurs, même les plus glorieux.

L'admiration, chose admirable! Ceux qui applaudissent, je les applaudis.

Ils sont fidèles à l'art, dans ses luttes et dans ses périls. Ils lui rendent témoignage, eux qui passent, à lui qui reste. Comme le soleil dans la vitre, son éternité resplendit dans leur minute.

Ils proclament les poëtes et ils les expliquent, ils

les multiplient dans des milliers d'intelligences, ils donnent les chefs-d'œuvre à la foule et la foule aux chefs-d'œuvre.

Ils sont le bruit, ils sont la fanfare, ils sont les clairons et les tambours des littératures qui entrent triomphalement dans les idées.

Ils sont la musique du combat. Ils sont la charge qui sonne, le cuivre qui chante, la force et la persévérance des soldats de l'idéal.

Ils remontent le poëte dans ses moments de défaillance; ils sont derrière lui pendant qu'il écrit; ils ramassent sa plume à terre et la lui remettent dans les doigts.

Figures sublimes; collaborateurs des chefs-d'œuvre, faiseurs de talents, auteurs de poëtes.

Jamais l'homme n'est plus grand que lorsqu'il admire.

Il y a des heures d'immense charité où cette chétive créature, faite de boue et de nuit, donne la gloire; où cet éphémère, qui n'a pas une minute à lui, donne les siècles.

Depuis quatre mille ans, pas une génération n'a manqué de donner au grand mendiant Homère.

J'en montrerais plus d'un parmi les vivants. Mais ils rayonnent. J'aime mieux parler d'un mort.

Il s'appelait Paul-Aimé Garnier. Je n'ai pas vu de tête plus vaste, de cheveux plus puissants, de front plus haut, d'yeux plus profonds.

Sa critique était cordiale, non banale. Accepter tout, c'est une autre façon de nier tout.

Il y a deux manières de ne pas admirer les grands poëtes : la première est de ne pas les admirer, la seconde est d'admirer les poëtes médiocres.

Lui, il avait deux manières d'admirer Shakespeare : il l'admirait, et il n'admirait pas Racine.

Toute réputation non méritée est volée au génie. Donc, s'il voyait passer un de ces voleurs de leur nom, il le prenait au collet, et lui faisait rendre la gloire; mais ce qu'il reprenait à *Phèdre*, il le rapportait à *Hamlet*. Ses spoliations étaient des restitutions. Il n'avait de haine que celle qui aime, et de négation que celle qui affirme. Ses hostilités les plus furieuses étaient faites d'enthousiasme.

Il était brave d'idée et de style, provocant, agressif, tapageur. Il n'avait pas, non, la douceur de l'aveugle qui le plus tranquillement du monde vous soutient à midi qu'il est nuit puisqu'il ne voit pas le soleil, et qui veut que le jour n'arrive aux autres qu'à travers sa taie; il était bruyant et brusque comme le canon du Palais-Royal qui, dès que le rayon le frappe, sonne midi de sa voix la plus joyeuse et la plus hautaine, au risque de réveiller en sursaut les vieux sur leur chaise et d'écorcher une douzaine d'oreilles.

C'était le temps où la tragédie et l'envie se coalisèrent une dernière fois pour tenter un suprême assaut contre ce grand drame moderne dont la hauteur les noyait d'ombre. Exaspérées par sa solidité inébranlable, tout leur était excellent pour le battre en brèche, pour forcer la porte, et elles ne choisissaient pas la poutre qui leur tombait sous la main. La poutre alors était bien fière, elle était bien précieuse, elle avait l'importance de ce qu'elle menaçait!

Elle n'avait pas besoin d'être sculptée, ni dorée, ni d'avoir la moindre valeur intrinsèque, pour être brandie avec acclamation; au contraire. L'indigence et la nudité, loin de nuire à ces sortes de succès, en sont la condition nécessaire. En fait de bélier, un pieu est préférable à un arbre : les branches et les feuilles gêneraient.

Aujourd'hui, ces tragédies sont moins superbes. Elles gisent dans le fossé, épointées, aplaties, écrasées, humiliées, tâchant de pourrir vite. Et quelle ciselure de *Ruy Blas* ont-elles entamée?

Il n'y avait pas dans la garnison de *Ruy Blas* un plus alerte et plus ferme soldat que Paul-Aimé Garnier. Il était à toutes les portes, à toutes les meurtrières, tirant de partout, abattant tout, pièces et feuilletons.

Il tirait sur le public, mais moins impitoyablement, sans viser presque. Il lui parlait du haut du rempart, il lui expliquait la question, il le traitait

comme un écolier plutôt bête que méchant, il le remettait aux éléments, il essayait de lui faire comprendre que chaque siècle a sa littérature, que le dix-neuvième siècle ne refait pas celle du dix-septième, que se proposer pour idéal l'imitation c'est se proposer le néant, que, si deux formes étaient pareilles, une des deux serait inutile, que la gloire n'a pas de ménechmes.

Il était plus rude avec les meneurs de ce mouvement à reculons, avec les chiens de ce troupeau. Les critiques ont une existence par trop commode; ils attaquent les poëtes, qui ont mieux à faire que de leur répondre; ils n'ont pas de représailles à craindre; ils injurient des muets. Pourquoi personne ne fait-il au feuilleton ce que le feuilleton fait à tout le monde? Paul-Aimé s'était dit cela, et, chaque semaine, il faisait la critique de la critique; il passait la revue de tous les feuilletons, louant les bons et soufflétant les envieux. Personne n'était plus redoutable aux souteneurs de la néo-tragédie. Ce qu'il éprouvait pour eux, c'était d'abord de la colère, ensuite du mépris, au fond de la pitié. Il savait bien qu'ils n'aimaient rien, et que leur amour de la tragédie n'était que leur haine du drame. Il les plaignait. D'autant plus que le drame était assez vivant et assez robuste pour s'inquiéter peu de leurs gestes. Ces coups de pied ne sont tristes que lorsque le lion est mourant.

Après les critiques, vrais auteurs de la tragédie

remise à neuf, il empoignait les auteurs prétendus. Ah! tas de reflets! Tout a sa lumière propre, la vague a son phosphore, le caillou a son étincelle, le suif éclaire, la bûche flambe, le ver luit; eux, ils reflètent! Paul Garnier les criblait, et les bousculait, et les fracassait, ces rimeurs serviles qu'on opposait aux poëtes libres, ces sujets des règles, ces poëtes mécaniques, ces inspirés à ressorts!

Il est mort, à vingt-cinq ans, plein de promesses, débordé de séve, tout couvert de fleurs qui allaient être des fruits. Hélas! il n'a pas eu le temps. Il est mort plus qu'un autre! Ce n'est pas une trentaine d'années qu'il a perdues, c'est peut-être l'immortalité. Il ne lui a peut-être manqué que de vivre encore dix ans pour vivre toujours.

Jamais la critique n'a été plus généreuse et plus intelligente que dans ce siècle.

Du haut de 1789, la critique a vu un plus large horizon. Elle ne demande plus au drame ce qu'il est selon les règles, mais ce qu'il est selon la nature et selon l'humanité. Elle ne procède plus d'Aristote, mais de Dieu. Plus de poétique qui s'interpose entre le poëte et l'inspiration. Les œuvres n'ont plus de code, elles ont une conscience.

Ce siècle, dont la littérature est si vivante, si

remuante, si ardente, si passionnée, ce siècle de l'ode et du drame, est en même temps le siècle de la critique. Nul autre n'a eu plus d'entraînement, et nul autre n'a eu plus de réflexion. Le vent est dans sa voile et le pilote à son gouvernail.

Et sur ce point encore il donne un démenti carré aux faiseurs de compartiments.

Ils disaient d'un siècle : âge de poésie, et d'un autre : âge de critique. Ils ne permettaient jamais à la critique et à la poésie de se rencontrer. Ils avaient arrangé cela ainsi.

Pour eux, la poésie n'était possible que dans les époques primitives, brutales, ignorantes, crépusculaires. On n'était grand qu'à tâtons. Les faiseurs de chefs-d'œuvre ne savaient ce qu'ils faisaient. Les faiseurs de lumière étaient faits de ténèbres.

Et, en revanche, les époques de jour étaient des époques d'impuissance. Du moment que la rue était éclairée, on ne pouvait plus y faire un pas. La boussole supprimait la navigation. Avoir des yeux était une infirmité.

Si tu as des jambes, tu n'auras pas d'yeux; si tu as des yeux, tu n'auras pas de jambes. Aveugle ou cul-de-jatte, choisis.

Comme si les poëtes les plus primitifs n'avaient pas eu leur idéal, c'est-à-dire leur critique!

Comme s'il n'y avait pas au fond des imaginations les plus échevelées un système, et un squelette dans les bacchantes!

Tout homme est double. Dans nos moments les plus passionnés, nous avons en nous un monsieur tranquille qui donne froidement son avis sur ce que nous faisons. Nous sommes à la fois l'acteur et le public. Quand nous nous tordons bien sous l'étreinte de la douleur, nous nous applaudissons. Nous disons : *bien rugi*, *lion!* au désespoir qui a les griffes dans notre poitrine.

En apprenant tout à coup la mort de son père, Talma poussa un cri si poignant qu'il lui vint immédiatement l'idée de l'employer au théâtre.

Le dix-neuvième siècle a des critiques qui sont des poëtes et des poëtes qui sont des critiques.

Ses poëtes les plus émus sont les plus volontaires. Dans les coups de vent de l'action, dans les flamboiements du style, ils réfléchissent; — tourbillons pensifs, salamandres de l'art.

Au fond, critique et poésie, c'est la même chose. Les cerveaux bien organisés résolvent la méditation en inspiration, comme les estomacs bien portants résolvent la nourriture en sang.

Toute poésie est une critique en action.

C'est parce que le dix-neuvième siècle regarde son idée fixement qu'il y va droit. C'est parce qu'il a les yeux de l'aigle qu'il en a les ailes.

La portée des esprits est en raison directe de leur précision. La flèche va d'autant plus loin que l'arc est plus tendu.

Plus d'une bataille a pu être gagnée par quelque

absurde charge de cavalerie contraire à toute stratégie et à toute idée ; mais Murat n'est pas Annibal.

La volonté touche un plus grand but que le hasard. Mazeppa rencontre un trône, Colomb trouve un monde.

Guernesey, février 1856.

XXVII.

LES ACTEURS.

L'acteur aussi est un critique. Il fait de la critique en action. Il commente le poëte avec ses gestes, avec ses yeux, avec sa voix. Il prouve le mouvement du drame en marchant. Il fait mieux que de raconter la pièce, il la réalise; il fait mieux que d'analyser le personnage, il l'est.

Une première représentation, moment redoutable. Qu'est-ce que le peuple va penser, et comment va-t-il accueillir cette idée inconnue qui a l'audace de faire venir de tous les bouts de Paris deux mille personnes pour leur dire : Me voilà, regardez-moi? Comment va-t-il se faire, en deux heures, en une heure, en un quart d'heure, à toutes ces figures étrangères? y mettra-t-il de la complaisance? aura-t-il la patience d'écouter leurs explications avant de

les juger? se prêtera-t-il à leurs fantaisies? entrera-t-il dans leur caractère? — Questions inquiétantes qui se dressent à la porte des théâtres les soirs de pièces nouvelles et qui parlent tout bas à l'oreille des poëtes avec une petite voix aigre pareille à un bruit de sifflet.

Si la salle se fâche, le poëte est dans la coulisse, hors du combat; le comédien, lui, est en scène, visible, offert aux coups, atteint au cœur. Il se bat pour le poëte et le couvre de sa poitrine. Noble courage!

Vous croyez qu'on l'en remercie et qu'on l'en estime? — On l'en méprise.

Ha! ce misérable qui expose sa personne en public, et qu'on peut siffler, insulter, conspuer, lapider de gros sous! — Pourquoi ne reprochez-vous pas au soldat les balles qui le criblent?

Oui, j'en ai vu, sur des théâtres de province, à l'époque des débuts annuels, des comédiens qu'on brutalisait, qu'on injuriait, des créatures humaines qu'on raillait de leur nez ou de leurs genoux, des femmes que d'honorables pères de famille faisaient siffler parce qu'elles n'avaient pas voulu être leurs maîtresses; j'en ai vu, de malheureux acteurs qui, pour avoir laissé échapper, à force d'outrages, un mot de colère et de menace, pour avoir oublié un instant qu'ils n'étaient pas des hommes, étaient obligés de faire des excuses au public; et moi, ce n'était pas l'acteur que je trouvais lâche.

Moi, je vous aime et je vous honore, comédiens, les grands et les petits, braves traducteurs des poëtes, semeurs d'art! Le vieux maître d'école à qui les enfants font cette bonne plaisanterie de crever sa barrique de cidre, le pauvre jeune « chien de cour » dont les collégiens déchirent l'unique habit, ne m'inspirent pas plus de pitié que l'humble jocrisse bombardé de pommes crues par le parterre de Carpentras, et le journaliste qui va en prison pour ses idées ne m'inspire pas plus de respect.

La Grèce glorifiait les comédiens. L'acteur Callipide commandait en habit de théâtre les rameurs du navire triomphal sur lequel Alcibiade rentra de son exil. Thessalus, qui allait donner des représentations en Asie, fut chargé de négocier le mariage d'Alexandre avec la fille d'un satrape de Carie. Eschyle était comédien! Le caractère religieux du théâtre antique faisait de l'acteur un prêtre. Le chœur chantait des hymnes aux dieux; il y avait un autel sur la scène; le comédien était le sacrificateur terrible qui immolait OEdipe, Clytemnestre, Prométhée, victimes énormes.

Ce prêtre, le catholicisme le damna. Mais les grands poëtes protestèrent. Si Eschyle est damné, je veux l'être aussi, dit Shakespeare. Et moi, je veux être damné avec Shakespeare, dit Molière. Ni l'excommunication ni les crachements de sang ne purent empêcher Molière d'être comédien jusqu'au dernier souffle. Il mourut en scène et ne voulut pour linceul

que la robe de chambre d'Argan. Lorsque Boileau lui demanda ce qui le retenait sur les planches, malade et mourant, il répondit : l'honneur. Boileau ne comprit pas. L'honneur de se salir le visage de blanc et de rouge? d'être jugé de haut par les clercs de procureur? d'être bâtonné par Scapin? d'être méprisé? Oui, Boileau, l'honneur d'être méprisé, l'honneur de souffrir pour son idée, l'honneur de lui donner tout, son corps avec son esprit, sa dignité avec sa pensée, l'honneur d'être bâtonné en scène et humilié dehors, l'honneur de n'être qu'un comédien pour sa femme, l'honneur d'être un baladin pour les valets, qui refusent de manger avec ce génie, l'honneur d'être rejeté, vivant, du monde et, mort, de la terre!

Quand la Champmeslé fut près de mourir, les prêtres lui refusèrent l'absolution si elle ne renonçait pas à la comédie : elle aima mieux être damnée. Martyre sublime, cette femme qui, plutôt que de renier sa foi, accepte d'être brûlée éternellement, qui dévoue plus que sa vie, qui dévoue son âme; martyre unique, qui attend pour récompense et pour paradis l'enfer!

Malgré ces grands témoignages, la réprobation persiste. A présent encore, l'acteur n'est pas un homme. Aucun gouvernement n'aurait le courage de donner la croix à Frédérick Lemaître. La révolution de 1848 elle-même n'a pas osé nommer un seul comédien représentant du peuple.

Les poëtes protestent toujours. Ils ne sont plus comédiens, j'ai dit pourquoi dans les premières pages

de ce livre : au théâtre, maintenant, leur idée se suffit; mais partout où elle a besoin d'eux, elle les trouve. Depuis que les poëtes ne sont plus acteurs, ils sont orateurs. La scène ou la tribune, qu'importe? c'est toujours le théâtre. C'est toujours l'homme qui se prodigue tout entier. C'est toujours la chair qui veut exister aussi, qui fait sa part de la besogne sacrée, qui donne à l'idée l'évidence de son geste, la lumière de ses yeux et, s'il le faut, le sang de ses veines, qui dit à l'esprit : Rayonne, moi je souffrirai!

Tous les vrais penseurs ont joué leur drame. Molière a joué le sien au théâtre, Socrate en prison, Dante en exil, Jean Huss sur le bûcher, le Christ sur la croix.

Hauteville-House, février 1856.

Ce chapitre a valu à l'auteur cette lettre de l'Association des artistes dramatiques :

Paris, 13 avril.

Monsieur,

Au milieu de l'éternelle petite guerre déclarée à notre profession par les préjugés, nous avons pu compter bon

nombre de levées de boucliers; aucune aussi éloquente et aussi chaleureuse que la vôtre.

Nous n'avons pas à nous demander si, plus heureuse que toutes celles qui l'ont précédée, elle parviendra à placer l'artiste dramatique au rang qu'il a l'ambition de mériter. Il est des thèses condamnées à l'avance qu'un cœur généreux ne se lasse pas de soutenir. Il est aussi de glorieuses défaites où tout l'honneur est au vaincu.

Hélas! oui, après et malgré Callipide, Thessalus, Eschyle, Shakespeare et Molière, judicieusement cités par vous, il y aura encore des gens à qui le mot comédien fera plisser dédaigneusement la lèvre. Peu nous importe. Une protestation signée d'un nom tel que le vôtre assourdit les piaillements de la Béotie.

Aussi est-ce avec une main loyalement tendue, avec un élan du cœur bien vrai, que nous venons vous remercier au nom de la grande famille artistique. Nous, son conseil de tutelle, nous avons en toute circonstance le droit de parler pour elle, et vous comprendrez que dans celle-ci nous ayons repoussé toute pensée d'abdication.

Veuillez agréer, etc.

Les membres du comité :

Baron Taylor, *président;* Pierron, *rapporteur;* Frédérick Lemaître, Chilly, Charles Battaille, Tisserant, Bressant, P. Dérivis, Delannoy, Charles Fechter, Albert, Surville, Leclère, Berthier, Saint-Mar, Dupuis, Valnay, Barbot, Eugène Moreau, *secrétaire.*

Réponse de l'auteur :

Messieurs,

Je suis profondément touché de votre lettre. Je ne méritais pas tant pour vous avoir payé le cri de sympathie que vous doit tout homme de cœur, et que vous doit deux fois tout auteur dramatique.

Votre cause est gagnée depuis longtemps auprès de tous ceux qui pensent et qui sentent. Tous ceux-là savent que les artistes dramatiques sont les collaborateurs des poëtes, la chair de leur pensée et leur rêve vivant.

Ils savent ce que peuvent pour la civilisation ces représentations théâtrales dont la république athénienne faisait des fêtes nationales et religieuses.

Ils savent que, par la parole et par le chant, par la comédie et par le drame, vous versez aux multitudes l'idéal, le beau, l'enthousiasme, la pitié, la gaieté, et ils savent que l'admiration nous fait plus grands, et que l'éclat de rire nous fait plus virils, et que les larmes nous font plus tendres.

Il faut descendre dans les bas-fonds de l'imbécillité pour trouver des sots qui ne comprennent pas la grandeur de votre profession. Mais c'est déjà trop qu'un seul homme se permette de mal penser des artistes dramatiques. Tant qu'il y aura quelqu'un pour vous manquer de respect, il y aura quelqu'un pour lui répondre : — Je méprise ton mépris !

Je n'ai fait que mon devoir. Vous m'en récompensez trop par cette lettre précieuse, que je conserverai toujours et dont je serai fier toute ma vie comme du plus grand honneur que je puisse jamais recevoir.

Je serre fraternellement vos mains cordiales.

AUGUSTE VACQUERIE.

Guernesey, Hauteville-House, 17 avril.

XXVIII.

MADEMOISELLE RACHEL.

L'exaspération des rabâcheurs de tragédie contre *Hernani* était telle que Victor Hugo recevait des lettres qui le menaçaient du couteau s'il ne retirait pas sa pièce, et que deux de ses amis avaient exigé qu'il ne rentrât jamais seul du théâtre, et, chaque soir, l'accompagnaient malgré lui de la rue de Richelieu à la rue Notre-Dame-des-Champs, puis revenaient coucher au boulevard Montmartre. Les choses en étant là dehors, on juge où elles devaient arriver dans la salle, en face de l'œuvre-monstre. De la coulisse, on entendait les cris, les vociférations, la mêlée. Qui donc osera s'aventurer dans ce drame redoutable? qui donc ira s'y faire hacher de sifflets, mitrailler d'éclats de rire? — Mademoiselle Mars y allait!

Elle, la marquise de Sedaine; elle, la Silvia de Marivaux; elle, Célimène! Et elle y allait bravement, tout entière, sans ménager ses dentelles, les yeux sur les yeux du public, fière de ces injures. Elle prêtait au drame sa grande renommée, son autorité reconnue, et les plus imbéciles hésitaient en voyant cette fille de Molière du côté de Victor Hugo.

Ah! l'art n'aura jamais trop de reconnaissance pour ces généreux comédiens qui ont travaillé à l'avénement de l'idée nouvelle, et ces cinq noms, mademoiselle Mars, madame Dorval, mademoiselle Georges, Bocage et Frédérick Lemaître, doivent être inscrits sur l'arc de triomphe du drame moderne.

Mademoiselle Rachel ne joue pas les drames discutés; elle joue les tragédies consacrées. Elle n'est pas la vaillante prêtresse des églises militantes, elle est l'alliée prudente des batailles gagnées; elle aide ceux qui ont réussi, elle est très-utile à ceux qui n'ont plus besoin d'elle, elle s'offre héroïquement à tous les triomphes, elle se hasarde, après deux cents ans, à nous faire connaître le *Cid*, qu'elle n'aurait pas joué du vivant de Corneille.

Elle a besoin d'être rassurée contre ses rôles. Elle a besoin qu'ils soient connus et aimés du public, que deux siècles lui en répondent. Il faut, lorsqu'elle est

en scène, que les grandes actrices tragiques, mademoiselle Champmeslé, mademoiselle Clairon, mademoiselle Duchesnois, mademoiselle Georges, soient derrière elle, lui disant que le rôle est beau, qu'elles y ont été applaudies, l'encourageant, la soufflant, ne la laissant jamais seule. Ça gênerait un talent volontaire et libre d'avoir autour de soi tous ces spectres, et Frédérick dirait à Talma : Tu m'embêtes !

Miss Faucitt vient à Paris et joue excellemment Virginie : alors mademoiselle Rachel joue Virginie, et y est excellente. Mademoiselle Rose Chéri meurt admirablement dans *Clarisse Harlowe :* alors mademoiselle Rachel meurt admirablement dans *Adrienne Lecouvreur*.

Le sculpteur Clésinger expose au même salon deux bustes de mademoiselle Rachel ; — ici, les bras libres, les coudes mous, les cheveux mêlés de pampres, une lueur flottant sur tout le visage, — là, sombre, coudes repliés, sourcils froncés, des yeux qui vous trouent le cœur comme des balles, sinistre, inévitable : alors mademoiselle Rachel joue deux rôles dans *Valeria* et répète cette antithèse de marbre. Le modèle tâche de ressembler au portrait.

Elle a joué un rôle d'Alexandre Dumas, mademoiselle de Belle-Isle, — après mademoiselle Mars. Elle a joué un rôle de Victor Hugo, la Tisbé, — après mademoiselle Mars et madame Dorval; pour celui-ci, il lui a fallu deux cautions.

Il lui manque l'initiative, la spontanéité, l'originalité. Elle n'est pas de ces génies jaloux qui veulent des pièces que personne n'ait touchées. Elle disait à nous ne savons plus quel auteur tragique qui lui offrait un rôle : Faites-le jouer par mademoiselle Judith, je le reprendrai. Elle aime ses rôles à la manière de ces amoureux qui, éperdus d'une jeune fille, et n'osant le lui dire, prient un ami de s'en faire aimer afin qu'elle leur soit plus facile après.

Une pièce ne se donne pas pour la première fois sans un étrange battement de cœur. Quand on lève la toile, une pièce nouvelle tremble comme une vierge dont on lève la jupe.

Mademoiselle Rachel préfère les pièces publiques dont trois générations ont levé la toile.

Lorsque mademoiselle Rachel va jouer une nouvelle pièce, — ce qui ne veut pas dire une pièce nouvelle, — elle se trouble. Si elle n'est pas très-applaudie tout de suite, si le public ne se livre pas dès les premiers mots, elle doute, elle se démonte, elle renonce. Dans *Mademoiselle de Belle-Isle*, l'actrice qui faisait madame de Prie était mieux habillée qu'elle ; c'en fut assez pour qu'elle perdît courage ; elle lâcha le rôle et laissa tomber la pièce. Et voilà

de quoi dépend le talent de mademoiselle Rachel : de la robe d'une autre.

Madame Dorval faisait le succès; elle, c'est le succès qui la fait. Dans *Angelo,* Tisbé est de la première scène; il s'agissait de commencer! Elle fut médiocre pendant tout le premier acte; mais, au second, sa sœur Rebecca eut, dans Catarina, une telle effusion, elle fut si vraie, elle fut si jeune, elle aima si réellement Rodolfo, que le public, ce singe des acteurs sincères, se mit à aimer avec elle, et qu'elle passionna la salle. Cet enthousiasme excita mademoiselle Rachel; elle n'eut plus peur de ce drame qui faisait cette ovation à sa petite sœur, et elle eut peur de cette petite sœur qui devenait la grande. Elle se décida, elle s'emporta, elle fut terrible, elle fut splendide, et tous ceux qui étaient là se rappellent avec quelle colère, avec quelles dents serrées, avec quelles narines flairant le sang, avec quelles ténèbres sur le front, avec quels éclairs dans les yeux, elle entra chez sa rivale, et de quelle double indignation elle la foudroya, cette Catarina qui lui prenait son amant, cette Rebecca qui lui prenait son public!

Ainsi, elle tâtonne, elle hésite, elle attend que le spectateur se prononce. Ses représentations ne sont que des répétitions publiques. Elle indique plus qu'elle ne réalise; si un effet ne prend pas, elle le retire; elle consulte l'auditoire; elle lui demande si c'est comme cela qu'il la veut. Elle ne s'impose pas,

elle se propose. Elle verse son cœur comme les domestiques versent à boire, s'arrêtant quand on dit : assez.

Ce tâtonnement est ce qui a fait le succès de mademoiselle Rachel.

Les acteurs d'inspiration et de premier jet sont faits surtout pour la première représentation. Ce jour-là, la salle craquant de foule, tout le Paris artiste, toute la critique, l'émotion de la lutte, la virginité du rôle, la curiosité du public secouée par une action neuve, tout les éperonne, ils se donnent corps et âme, ils se prodiguent, ils s'accumulent. Aux représentations qui suivent, la question de succès est résolue, le dénoûment a été divulgué par tous les journaux, ce n'est plus le public artiste et frissonnant, il y a des vides dans la salle, et puis, comme on n'a pas ces fièvres dans le talent sans les avoir dans le caractère, ces acteurs sont amoureux, ils ont un rendez-vous à minuit, cette sacrée pièce n'en finit pas, ils sont irascibles, ils ont des ennuis, leur maîtresse les a quittés ce matin, ils ont donné leur malédiction à leur fille, espérez-le qu'ils vont s'éreinter pour un tas de bourgeois qui digèrent dans les stalles ! Quand madame Dorval avait un souper, elle mangeait la moitié de son rôle. Les honnêtes

bourgeois, à qui leur journal avait promis une actrice fulgurante, tombaient sur une femme terne, froide, à côté de son rôle, quelconque. Bien des gens ont vu madame Dorval vingt fois et ne l'ont jamais vue.

Au lieu que mademoiselle Rachel, disons ses bons côtés après avoir dit les mauvais, ne trompe jamais l'espérance des bourgeois. La première représentation n'est pour elle qu'une ébauche qu'elle retouche, qu'elle termine de jour en jour, selon le goût de son public. Chacune de ses représentations est un progrès sur la précédente. Le notaire qui va la voir à la vingtième trouve que son journal ne l'a pas assez louée. C'est une actrice économe qui ne se dépense pas en une fois, qui garde ce qu'elle a et qui y ajoute, à qui tous les jours rapportent, qui ramasse un effet comme une fille d'ordre ramasse une épingle, et qui finit par en avoir une jolie pelote.

De là, son succès dans la tragédie; de là, son impuissance dans le drame.

La première représentation importe peu à la tragédie. Le *Cid* est connu; si l'actrice manque la scène essentielle, elle l'attrapera la prochaine fois; en attendant, on sait que la scène existe, la pièce reste ce qu'elle est. Mais une pièce nouvelle est ce que l'actrice la fait. Le spectateur voit le drame comme on le lui montre. Le souffleur ne passe pas la tête hors de son trou pour dire que le manuscrit est furieux contre l'actrice. Mademoiselle Rachel sera superbe à la cinquième représentation, mais la cri-

tique ne reviendra pas, les feuilletons seront faits, la pièce sera condamnée, il n'y aura personne dans la salle, et le drame réussira près des banquettes et fera l'admiration des rebords de loge.

C'est pourquoi, quand on conseille à mademoiselle Rachel de jouer le drame, elle trouve que c'est facile à conseiller.

Jouez le drame! Elle a essayé une fois.

Après tout, on est de son temps. Être vouée à perpétuité à cette tragédie abstraite et roide qui réduit l'âme à une seule attitude, être une figure pétrifiée sur la tombe d'un art expiré, au bout de quinze ans ça vous ennuie. Par instants, le sang se révolte dans ses veines, elle veut vivre, remuer, aller, agir, dénouer ses cheveux, tomber à genoux; elle maudit ce répertoire de pierre où elle est prise, elle se débat contre ses rôles, elle s'en arrache, voulez-vous bien la lâcher! Et c'est alors qu'elle est belle.

C'est quand elle met dans les œuvres du passé l'âme contemporaine. C'est quand la tragédienne se substitue à la tragédie, et la dément, et lui fait dire ce qu'elle ne disait pas, et le contraire de ce qu'elle disait. Elle est admirable dans les tragédies quand elle les joue mal.

Mais plutôt que de dépenser tant de force à vain-

cre le rôle et à le faire obéir, ne vaudrait-il pas mieux aller avec toute sa force à un rôle qu'on n'aurait pas besoin de contraindre, et qui presserait l'inspiration au lieu de la retenir? Pourquoi dramatiser la tragédie lorsque le drame existe? Mademoiselle Rachel s'est dit cela, et elle a regardé le drame, et elle s'en est approchée, ô terreur! et elle a essayé de toucher la crinière du lion.

Pas tout de suite. Elle y est venue peu à peu, par des transitions insensibles. Elle s'est adressée d'abord à des bêtes moins farouches. Elle a commencé par le *Moineau de Lesbie*, presque rien, un tout petit acte, deux scènes, un sourire et une larme, — le temps de passer, jolie, gaie, railleuse, couronnée de fleurs, des perles au cou et aux lèvres, des diamants aux doigts et aux yeux, et ç'a été là toute sa comédie, — et encore l'occasion de dire, avec cette bouche habituée aux vers héroïques, les moindres détails du moineau trouvé et perdu, le nid de crin dans le buisson, les premiers cris de l'oiseau, l'aile qui s'essaye, son histoire à elle, et ç'a été là toute sa tragédie. Mais, même dans ces minutes rapides, elle n'était déjà plus statue, elle n'était pas encore tout à fait femme; elle touchait encore à la sculpture par le milieu romain, par les noms des personnages, par les désinences latines; elle tenait encore au piédestal par la draperie.

Et puis, ce nid, ce n'était pas la fosse aux lions. Ciel! pénétrer dans l'antre, aller réellement au grand

drame fauve, chose effrayante. Pour s'habituer à cette idée, elle se fit faire un drame en carton. Elle le commanda exprès à M. Scribe, fabricant breveté de passions-joujoux et de lions pour les enfants. M. Scribe lui fit *Adrienne Lecouvreur*.

Pour ce que ça voulait être, c'était un chef-d'œuvre. Tout l'extérieur d'un drame. Afin de rompre plus ouvertement avec la tragédie, c'était en prose. On aurait juré que ça vivait. Il y avait, au cinquième acte, une imitation d'empoisonnement très-bien faite. — Et en même temps que ça ressemblait à un drame, ça n'en était pas un. Ça remuait, et ça ne vivait pas. C'était empaillé de tragédies.

O habileté ! mademoiselle Rachel ne jouait pas une tragédie, — mais elle jouait une tragédienne !

Si bien que sa première entrée, de laquelle toute la pièce allait dépendre, sa première rencontre avec le drame, elle pouvait l'escamoter. Elle paraissait d'abord dans le foyer des comédiens du Théâtre-Français, au moment de jouer Roxane, costumée, répétant son rôle, et la première prose qu'elle disait c'était des vers de Racine. — Puis, elle était jalouse d'une princesse, et, dans la principale scène de la pièce, elle lui crachait au visage les dix vers de Racine les plus désagréables qu'elle pût trouver dans sa mémoire. — Puis, la princesse l'ayant fait empoisonner, elle avait en mourant un délire traversé de vers de Racine.

Et, lorsque M. Scribe lui eut livré ce drame fait

avec des lambeaux de tragédie, lorsqu'elle eut chez elle ce lion d'étrennes, elle en eut peur. Elle le renvoya. Elle demanda une consultation de critiques. L'examen fut solennel; les critiques déclarèrent que mademoiselle Rachel pouvait et devait reprendre le rôle. Mademoiselle Rachel le reprit, puis le renvoya encore, et ce va-et-vient dura plusieurs années. Au bout de deux ou trois ans, nouvelle consultation des mêmes critiques, qui persuadèrent enfin à mademoiselle Rachel que cette bête féroce en carton ne pouvait pas lui faire de mal.

N'ayant pas été mordue cette fois, elle s'enhardit. Un jour de coup de tête, elle ouvrit la grille de la ménagerie, et entra dans la cage d'*Angelo*.

Mais quand elle fut en présence du lion, quand elle vit Hugo dresser ses crins et fixer sur elle ses prunelles profondes, le vertige la prit. Je la vois encore, au premier acte, pâle sous son fard, effrayée, consternée, s'efforçant de sourire. Elle eut beau se remettre ensuite, se retrouver, se dépasser, dépasser mademoiselle Mars, atteindre madame Dorval; elle n'aima jamais ce rôle qui avait failli la dévorer. Elle resta huit jours sans donner la seconde représentation, en donna une vingtaine, de loin en loin, puis cessa tout à fait.

N'importe, ce fut un émouvant et rare spectacle, ce premier acte, cette tragédienne qui entrait dans le drame, cette morte qui voulait vivre, ce marbre qui s'avançait vers les hommes et vers les femmes.

Ce fut quelque chose de l'entrée du Commandeur au souper de don Juan : — seulement, ici, c'était la statue qui avait peur.

Elle a été funeste à tout, d'abord au Théâtre-Français. Quand un théâtre a une actrice supérieure et dominante, toute pièce dont elle n'est pas est décapitée. Le public n'allait plus à la Comédie-Française que les soirs où mademoiselle Rachel était sur l'affiche. Les poëtes, n'étant pas très-disposés à ramasser les miettes de mademoiselle Rachel, s'en allaient autre part, et dès lors la question littéraire a été à la Porte-Saint-Martin, à l'Odéon, au Théâtre-Historique, à la Gaieté, au Gymnase, aux Variétés, partout, excepté au Théâtre-Français. Toute nouveauté a disparu. Le Théâtre-Français est devenu la boutique du vieux, la friperie vénérable, l'asile auguste du retapage et du ressemelage, le magasin des habits qui n'ont été portés qu'un mois ou deux, le Temple de la littérature.

Cela regarde le Théâtre-Français ; mais elle a nui aussi à l'art. Personne n'a été plus mauvais au drame ; elle a été l'amie de ses ennemis ; ils n'avaient pas de drapeau, elle leur a prêté un linceul ! Dans ce moment, elle est en Amérique ; qu'elle y reste ! qu'elle y réussisse, qu'elle y soit écrasée de dollars, qu'elle

s'y plaise, qu'elle y aime Racine, qu'elle l'y épouse et qu'ils y aient beaucoup de tragédies!

Elle a été aimée de tous ceux qui n'aiment pas, elle a été l'adoration de toutes les haines, l'admiration des envieux, la religion des athées.

Interpréter la pensée des maîtres anciens, faire revivre Corneille, lui rendre le bruit et la foule, c'est là sans doute un acte de piété filiale que l'art ne pourrait contester sans aveuglement et sans ingratitude. Si mademoiselle Rachel avait fait comme Talma qui cherchait Corneille dans le sépulcre et Shakespeare dans Ducis, — comme mademoiselle Georges qui ressuscitait Cléopâtre et Cornélie, mais qui créait Marie Tudor et Lucrèce Borgia, — comme mademoiselle Mars qui ressuscitait Araminte et Célimène, mais qui créait doña Sol et Tisbé, — nous lui battrions des mains. Mais quel grand rôle a-t-elle créé? Pour quel début discuté, menacé, visé, blessé, a-t-elle combattu? Elle a aidé la mort contre la vie. Ses morts étaient hostiles et ne ressuscitaient que pour tuer. Ah! le respect qu'on doit au passé n'est pas le sacrifice de l'avenir. L'art est comme l'homme, qui n'a pas le droit de préférer ses parents ensevelis à ses enfants vivants. Il y a quelque chose de plus sacré encore que le tombeau : le berceau.

Hauteville-House, décembre 1855

XXIX.

LE DESSOUS DE LA TRAGÉDIE.

Il s'est passé hier un fait singulier : mademoiselle Georges et mademoiselle Rachel ont été sifflées toutes deux.

C'était la représentation de retraite de mademoiselle Georges. Mardi, on enterrait madame Dorval ; dans la même semaine, mademoiselle Georges se retire ; autre mort. La retraite est la première tombe des comédiennes. Lorsqu'elles ne sont plus là, tous les soirs, sous le regard de la foule qu'elles passionnent, émues, applaudies, illuminées par la rampe et par la poésie, mêlant à leur âme accrue le génie et le peuple, elles ne sont plus qu'une ombre d'elles-mêmes, elles n'existent plus, elles s'évanouissent. Leur monde réel, c'est le monde du rêve, c'est l'idéale région où passent les immortels fantômes des poëtes ;

c'est là qu'elles respirent à pleins poumons. Le néant commence pour elles à la réalité, à la rue, au ménage, aux arbres, aux sources; leur nuit, au soleil. La vie est leur mort.

Mademoiselle Rachel n'était pas venue à l'enterrement de madame Dorval. Elle n'avait pas daigné reconduire cette bohémienne, cette échevelée, cette inspirée, cette insolente. Mais mademoiselle Georges, elle, avant de jouer le drame, a joué la tragédie; Athalie a obtenu la grâce de Marie Tudor.

Elles allaient donc se trouver en présence pour la première et la dernière fois, les deux seules tragédiennes qui restent, — le couchant et le midi, la tragédie tout entière, passé et présent; il y manquait l'avenir, mais la tragédie n'en a pas.

Tout ce qu'elle a, elle le donnait. Mademoiselle Georges, mademoiselle Rachel, — et Racine! car la fête n'eût pas été complète avec Corneille. La conjonction des deux étoiles tragiques avait lieu dans *Iphigénie*. On voyait les vieux de l'orchestre du Théâtre-Français s'attendrir dans les rues devant l'affiche et, en essuyant une larme avec leur mouchoir, se charbonner les yeux de tabac.

Ce jour prodigieux est arrivé. Le théâtre ne s'est pas abîmé dans un tremblement de terre. Les portes se sont ouvertes. Le rideau s'est levé.

Mademoiselle Rachel, qui jouait Ériphyle, a paru la première et a été honorablement applaudie à son entrée. Elle a dit avec beaucoup de justesse et de

délicatesse le récit de la prise de Lesbos, sa haine d'Achille avant de l'avoir vu, et la fonte de sa colère au premier regard de ce « héros aimable ». Çà et là, des battements de mains.

Mais quand mademoiselle Georges est entrée, le vacarme a été tout autre. Une triple salve a fait trembler la salle; puis, pendant toute la scène, les transports ont continué, et tous les vers ont été ponctués de bravos.

Les amis de mademoiselle Rachel ont été piqués de cette inégalité dans la distribution des applaudissements. Ils se sont dit que mademoiselle Georges était en quelque sorte chez elle; que, la représentation étant à son bénéfice, le public devait être principalement composé de ses amis; et qu'un accueil si modéré fait à l'étrangère, en face du triomphe décerné à la maîtresse de la maison, surtout lorsque l'étrangère venait pour rendre service, offensait tout ensemble l'hospitalité et la reconnaissance.

L'exaspération les a pris, si bien qu'au troisième acte, quand mademoiselle Georges a reparu, un violent coup de sifflet s'est fait entendre.

Tumulte, cris de fureur, tempête d'acclamations, grêle de bouquets. Un ami habile n'aurait pas mieux imaginé pour faire une ovation à mademoiselle Georges.

Si ce maladroit sifflet n'avait produit qu'une multiplication de succès pour la regrettable actrice à qui l'on disait adieu, à merveille; malheureusement,

la réplique a été plus loin. Le parti de mademoiselle Georges a usé de représailles à la seconde entrée de mademoiselle Rachel, et Ériphyle a reçu en plein cœur un coup de sifflet non moins aigu que celui de Clytemnestre.

Quelques applaudissements ont protesté ; mais la tribu de mademoiselle Rachel n'était pas en nombre; de sorte que mademoiselle Rachel a perdu un peu contenance et n'a plus joué la fin du rôle comme le commencement. Tandis que mademoiselle Georges, escortée par la sympathie générale, s'épanouissait de plus en plus dans l'ampleur de sa beauté et de son talent, mademoiselle Rachel, abandonnée, irritée, seule, se rétrécissait et disparaissait. Et ainsi s'est réalisé le mot que disait mademoiselle Rachel elle-même, lorsque Victor Hugo donna les *Burgraves* au Théâtre-Français, et qu'il fut question un moment d'engager mademoiselle Georges pour jouer Guanhumara. Mademoiselle Rachel s'opposa à l'engagement, et dit à cette occasion cette parole intelligente : — Le jour où mademoiselle Georges sera au Théâtre-Français, je ne serai plus qu'une statuette.

Les vieux de la tragédie pleuraient sous leurs besicles. Moi, j'étais assez content.

Tout finit, même les tragédies. Le rideau baissé, on a rappelé les deux actrices; mademoiselle Rachel a refusé de reparaître.

Puis, madame Viardot a prêté à des airs espagnols pleins d'originalité sa voix si puissante et si

souple ; puis, mademoiselle Plunkett a écrit du bout de ses pieds un ravissant petit poëme ; puis, on a attendu le *Moineau de Lesbie*, qui terminait l'affiche. — Mais, au lieu de la maîtresse de Catulle, un monsieur noir s'est présenté, s'est avancé jusqu'à la rampe et, après les trois saluts d'usage, a annoncé que mademoiselle Rachel se trouvait trop fatiguée pour jouer.

Mademoiselle Rachel a dû être médiocrement flattée de l'effet produit par ce manque de parole de l'affiche. Personne n'a réclamé. Le monsieur noir ayant ajouté que madame Viardot s'offrait à chanter encore un air pour remplacer le *Moineau de Lesbie*, les bravos ont éclaté comme si l'on gagnait au change, et quelqu'un même a dit : On ne nous devait qu'un moineau, et l'on nous donne un rossignol !

Et voilà comme il faut toujours que la comédie soit quelque part! La tragédie lui dit : va-t'en! mais la comédie ne s'en va pas. Chassée de la scène, elle vient dans la salle, et le parterre complète l'auteur. Il y a la pièce, mais il y a la représentation ; il y a l'héroïne, mais il y a l'actrice. O Clytemnestre au profil terrible ! ô Ériphyle sinistre! ô cabotines !

Mai 1849.

XXX.

FRÉDÉRICK LEMAITRE.

Mai 1850.

Frédérick Lemaître n'est pas un acteur, c'est un drame. Drame gigantesque, inépuisable, réel, idéal, fantastique, joyeux, sinistre, tendre, cruel. C'est lui qu'on va voir, et non le prétexte quelconque que le premier gâcheur venu a pu fournir à son inspiration. J'ai eu souvent quelque peine à retenir un éclat de rire quand, après une représentation du glorieux comédien, j'entendais nommer l'auteur. Auteur de quoi? de Frédérick ?

Ce prodigieux artiste crée même dans les chefs-d'œuvre. Il révèle aux poëtes des aspects de leur drame dont ils ne s'étaient pas doutés. D'un coup de son coude irrésistible, il entr'ouvre dans les branchages de l'action des échappées éblouissantes sur

des horizons inattendus. Des scènes qui étaient confuses dans l'esprit des auteurs acquièrent avec lui un sens net et distinct; il leur apprend à eux-mêmes leur intention.

Je ne voudrais pas affecter un mépris exagéré pour la *Dame de Saint-Tropez*. Ce sont des choses qu'il ne faut pas juger absolument. Pourvu qu'il y ait là des scènes vraies, une situation franche, un malheur comme il peut nous en arriver à tous, des cris où nous nous retrouvions, qu'exiger de plus, — si ce n'est Frédérick? Mais du moment que vous avez Frédérick, laissez-le faire de la pièce ce qu'il veut, laissez-le faire la pièce. Il s'y met, et alors tout y est, intérêt, grandeur, style. Un geste de la main, un éclair de l'œil, et voilà l'œuvre qui resplendit. M. d'Ennery se range, et Shakespeare passe au fond.

On dit à Frédérick : — Vous aimerez votre femme, et vous croirez qu'elle ne vous aime pas. — C'est assez. L'auteur peut s'en aller; le drame est fait : voilà Othello! Frédérick se charge du reste. Et voyez quelle tendresse, quelle douleur, quelles larmes! Non, disons-le tout haut, car, dans ce temps d'envie, il y a des heures où ceux qui ont encore quelque générosité éprouvent le besoin de crier leur admiration, disons-le comme nous le pensons, jamais rien de semblable n'a paru sur aucun théâtre ; jamais une plus large et plus palpitante humanité n'a tressailli devant une multitude plus troublée; jamais le souffle

d'un homme-tempête n'a remué plus puissamment une mer d'intelligences!

Frédérick Lemaître a deux choses que personne n'a jamais eues au même degré; l'émotion et l'imprévu. Il est si pénétré lui-même de sa passion, qu'il vous force à vous y intéresser et à vous y mêler; et, tout à coup, si vous résistez, une secousse brusque, venue on ne sait d'où, vous pousse et vous jette en plein drame.

Frédérick, c'est le drame. Il est comique et tragique, il fait rire et il fait frissonner, il va de Macbeth à Falstaff. — Frédérick, c'est le peuple. Avant lui, le théâtre n'avait de pitié que pour les rois. Tout ce qui n'était pas roi, ou pour le moins prince, était livré à la comédie, c'est-à-dire à la moquerie, au ridicule, à la chaise percée d'Argan, aux seringues de M. de Pourceaugnac, aux coups de bâton de Géronte. Jamais un acteur du genre sérieux ne serait descendu à exprimer les souffrances d'un ouvrier. On admirait l'audace de Talma qui, une fois dans sa vie, avait osé jouer un bourgeois! Le drame et Frédérick ont donné un coup de pied dans ces barrières iniques. Tous les hommes sont égaux devant eux. Frédérick ne dédaigne personne, il est à tous ceux qui pleurent, il est aussi triste, aussi grand, aussi idéal, aussi héroïque dans un chiffonnier que dans un duc.

De là, cet enthousiasme des blouses pour lui. Le principal acteur du drame est instinctivement re-

mercié par ces braves gens, dont les calamités ont été si longtemps rejetées par la tragédie, comme indignes de la douleur.

1850.

Lorsque nous l'avons vu arriver hier, debout sur sa carriole de Paillasse, drapé dans sa toile à matelas, enluminé, bruyant, fantasque, hâbleur, nous avons retroussé le bout de nos moustaches pour laisser toute notre bouche libre aux grands éclats de rire. Mais cela n'a pas convenu à Frédérick. Il n'était pas en train de gaieté, et nous n'avons pas eu plus tôt une lueur de joie au bout des lèvres, qu'il nous l'a brusquement éteinte. Nos moustaches sont retombées en saule pleureur, et en une seconde l'acteur-miracle a retourné notre âme sens dessus dessous.

Non, certes, Paillasse n'est pas en humeur de rire : on veut lui prendre sa femme ! Il se trouve avoir épousé, sans le savoir, la petite-fille du duc de Montbazon, rien que cela. Le duc veut reprendre sa petite-fille, Paillasse ne veut pas la rendre ; on a beau lui offrir tout l'argent possible, il ne veut pas être riche, ni sa femme non plus ; vite, le cheval, la carriole, et en route ! Ces pauvres gens fuient l'argent aussi avidement que d'autres en emporteraient, et c'est vraiment touchant cette évasion de voleurs à

rebours. Et le duc les rattrape, et Paillasse perd sa femme, et il la retrouve, et il finit par la garder, car qui pourrait arracher sa femme à Frédérick?

Ce que Frédérick a été dans cette nouvelle création, comment le dire? Sur le moment, vous n'êtes pas embarrassé; vos mains applaudissent d'elles-mêmes, un cri vous vient à la bouche et une larme aux paupières sans que vous vous en mêliez. Un bravo bien articulé en dit plus long que toutes les phrases. Hier, nous avions des pleurs dans les yeux; aujourd'hui, nous n'avons que de l'encre dans notre encrier. Si nos lecteurs étaient là, nous leur montrerions nos deux mains encore gonflées et rouges, après une nuit, d'avoir applaudi pendant quatre heures, et ce serait notre feuilleton. Il y a eu un instant où nous nous sommes pris à désirer que Frédérick se refroidît de sa verve au moins pendant une scène pour nous laisser un peu de répit; mais il n'a pas eu cette clémence. Il ne nous a pas fait grâce d'un seul éclair. Ce grand égoïste a eu la cruauté d'être prodigieux à chaque mot.

Nous n'avons pas la prétention d'énumérer tous les endroits où il a remué la salle, toutes ses effusions, toutes ses prodigalités; contentons-nous de noter les points où il a été principalement admirable. Pour toucher d'abord le point essentiel, Frédérick a surtout été admirable partout.

Comme dans tous les chefs-d'œuvre, c'est l'ensemble qui frappe dans cette composition splendide.

Frédérick n'est pas seulement un acteur d'un incroyable instinct, l'homme du mot, de la spontanéité, de l'originalité, de l'imprévu ; c'est, en même temps, le comédien de la réflexion, de l'arrangement général et profond, de la pensée une et active circulant dans toutes les scènes du drame comme le sang dans toutes les veines. Ici, d'un bout de la pièce à l'autre, il a l'aisance, la souplesse, le mouvement libre du saltimbanque. Du premier acte au dénoûment, à travers toutes ses chances, joyeux, triste, sous sa souquenille comme sous l'habit de cour, père, mari, il est toujours Paillasse. Il faut le voir déguisé en seigneur, ne pouvant tenir en place, toujours prêt à faire le saut de carpe, et ayant un mal énorme à empêcher ses doigts de jongler avec son chapeau. On tremble toujours qu'il ne se mette à avaler son épée. De même, moralement, sa condition transparaît dans toutes ses impressions. Rien de tragique dans sa désolation ; il la maintient toujours dans la mesure humble et d'autant plus douloureuse d'un pauvre homme qui soutient une lutte obscure avec la destinée.

Et ce comédien inouï, le plus grand peut-être qui ait jamais existé, celui dont la main, à votre gré, fait crier la tabatière de Robert Macaire ou fait flamboyer l'épée d'archange de Ruy Blas, quel a été son

théâtre? Sans doute, il n'a eu qu'à choisir? Il y a un théâtre qui a la prétention d'être le premier du monde: sans doute, la principale scène a tout fait pour posséder le principal acteur? — Non, le Théâtre-Français a tout fait pour ne pas posséder Frédérick.

Tant pis pour le Théâtre-Français, et tant mieux pour Frédérick. La rue Richelieu lui étant barrée, Frédérick s'est trouvé libre pour la Porte-Saint-Martin; et la Porte-Saint-Martin, voilà le vrai pays de l'art moderne. C'est là le sol excellent de la floraison dramatique; c'est là que les réputations et les gloires de ce siècle ont poussé leurs jets les plus vigoureux; c'est le terrain de *Lucrèce Borgia* et de *Marie Tudor*. La situation de la Porte-Saint-Martin la destine d'une façon évidente à cette magnifique fonction de théâtre des vivants. Placée précisément au point d'intersection de ce qu'on appelle le peuple et de ce qu'on appelle le monde, son public mélange en soi l'intelligence des classes instruites et la sincérité de la foule dans la proportion nécessaire pour que la pédanterie et la naïveté se corrigent l'une par l'autre. C'est la situation qui convient essentiellement au drame, cette combinaison du fait et de l'idée, cette émotion littéraire, cette poésie en chair et en os. Frédérick était donc l'acteur de la Porte-Saint-Martin; — oui, mais il n'en était pas le directeur. Alors, il arrivait que le directeur n'aimait pas le drame, ou faisait des féeries, ou aimait une danseuse, ou avait une fille qui chantait faux, ou avait une biche; et le drame faisait

antichambre dans un chenil, et Frédérick devait attendre que la fille fût sifflée ou que le directeur commençât à s'avouer que la danseuse était maigre.

Frédérick s'en allait ; il errait de scène en scène; l'Ambigu, la Gaieté, les Variétés, les Folies-Dramatiques, il a tout traversé. De sorte que l'art et le public ne savaient plus où le trouver. Il appartenait au hasard, à la rencontre, au raccroc, à l'auteur nocturne qui lui mettait la main sur le collet. Dommage inestimable : ce magnifique réalisateur de l'idéal n'avait, pour modeler sa pensée, que des rôles inférieurs, que des pièces destinées à périr, et il périssait avec elles, car les comédiens ne durent qu'avec les pièces, et Frédérick ne jouant que des mélodrames c'est Michel-Ange ne sculptant qu'en plâtre.

On essaya de le fixer. On fit un théâtre exprès pour lui, le théâtre de la Renaissance. Et, pour qu'une fois au moins Frédérick eût sculpté en marbre, Hugo lui donna Ruy Blas. Enfin ! le drame va donc avoir un théâtre ! — Mais la porte n'était pas ouverte, que l'opéra-comique s'y glissait, et avec lui la guerre civile. La musique, furieuse de voir le drame faire plus d'argent qu'elle, prit le drame en haine violente ; ce fut une rage de tous les croque-notes, depuis le ténor jusqu'au joueur de castagnettes. Chaque fois qu'on donnait *Ruy Blas*, l'opéra écumait et faisait tout ce qui dépendait de lui pour nuire à l'effet de la représentation ; l'orchestre accompagnait de travers ; le fifre sifflait, la clarinette ricanait, la basse ronflait.

C'était à ce point qu'un jour, au moment où Ruy Blas s'empoisonne, un joueur de violon se mit à jouer : *Malbrough s'en va-t-en guerre!*

Pauvre brave Anténor Joly ! ne vois pas dans ceci un reproche pour toi : ce n'est pas ta faute si tu étais trop pauvre pour être seul directeur de la Renaissance ; tu fus forcé de prendre un associé ; tu aurais peut-être pu le choisir moins musical, mais tu étais excusable d'adorer l'opéra-comique : tu étais sourd.

Le théâtre de la Renaissance fut bientôt fermé. Et Frédérick se remit à errer de porte en porte, s'éparpillant aux quatre vents, gaspillant ce jour sans lendemain des acteurs. Et voilà ce que notre temps a fait du plus grand comédien de tous les temps, un admirable bohème, un splendide vagabond ! Au lieu d'un astre, on n'a eu qu'une comète. Au lieu de nouer solidement ses rayons en une gerbe unique qui aurait éclairé largement la façade du drame contemporain, Frédérick s'est dispersé çà et là en feux-follets, en flamboiements éphémères. L'étoile s'est pulvérisée en étincelles.

Donc, on n'aura eu que la monnaie de ce lingot de lumière. Cet irréparable capital de l'art moderne, qui, bien placé, eût été la richesse d'un siècle, s'est dépensé sou à sou, s'est perdu, s'est prodigué aux pièces nécessiteuses, s'est usé en aumônes aux pauvres d'esprit. Dans ce siècle où l'on ne laisse pas dormir un écu inutile, où les chemins de fer, les

spéculations, les découvertes provoquent et violent toutes les bourses, on a négligé, on a oublié, on a laissé aux exploitations infimes cette immense fortune du théâtre, Frédérick!

On a cueilli à peine quelques épis de cette abondante moisson. Le reste, tout, est devenu ce qu'ont voulu la pluie et la tempête. Frédérick était à la Porte-Saint-Martin, et la Porte-Saint-Martin dansait des ballets. Choristes, machinistes, funambules, chiens savants, ménageries, toutes les bêtes passaient sur lui, piétinaient sur lui, faisaient leurs crottes sur lui. Une biche est restée là six mois de rang. Ah! j'aime les bêtes, et je ne voudrais rien dire de désobligeant à un animal, mais c'est pourtant triste de penser que pendant six mois une biche a brouté du génie!

Janvier 1856.

XXXI.

MADAME DORVAL.

1er janvier 1849.

Un fait contre lequel la critique sérieuse devrait protester en masse, c'est celui-ci : — madame Dorval n'est engagée à aucun théâtre! Toutes les scènes sont fermées à l'immense actrice qui a joué Marion de Lorme et Catarina, à celle qui est une part considérable de l'art dramatique du dix-neuvième siècle, à celle qui nous a passionnés de sa passion, à l'artiste inspirée qui a dérobé le feu céleste aux chefs-d'œuvre pour nous en allumer le cœur. Non! cela est intolérable, non, pas un de ceux qui ont encore le respect de la poésie et du drame ne peut se taire devant cette injure inexplicable, devant cet exil stupide d'un talent qui emmène avec lui la foule et le

succès, devant cette imbécillité qui voudrait être de l'ingratitude!

Il y a, en somme, six théâtres qui ont la prétention de jouer parfois quelque chose qui ressemble de loin à du drame : le Théâtre-Français, la Porte-Saint-Martin, le Théâtre-Historique, l'Ambigu, l'Odéon et la Gaieté; comment se fait-il que madame Dorval ne soit à aucun de ces théâtres? Auquel elle serait, cela nous est absolument égal; avec elle, nulle scène ne peut être secondaire. Qu'elle aille à l'Ambigu, et l'Ambigu sera le Théâtre-Français; qu'elle aille à l'Odéon, et le Théâtre-Français sera l'Odéon.

C'est commode, les priviléges de théâtre! Il dépend de cinq ou six individus qui ont fait leurs preuves de littérature aux Funambules ou nulle part de supprimer les grands acteurs et de mettre Paris à la diète du drame. Ah! on le leur arrachera, ce monopole inhospitalier à madame Dorval!

S'il s'agissait d'un poëte, nous en prendrions notre parti. Que les théâtres appellent ou repoussent *Ruy Blas* ou *Othello*, la chose n'a qu'une importance momentanée. A défaut du Théâtre-Français ou de la Porte-Saint-Martin, les grands poëtes ont des milliers de théâtres dans toutes les bibliothèques publiques et privées; chaque lecteur se les joue à soi-même, et ces représentations ont pour lustre l'imagination allumée. Les comédiens n'ont que le théâtre où ils jouent. Les poëtes peuvent attendre; leur pensée dure et se maintient à travers les années, l'âge

la rajeunit, la noire tombe est la rampe qui l'éclaire le mieux. Il n'en est malheureusement pas ainsi des comédiens. Ils s'en vont un peu chaque jour, et, ce qu'ils ne font pas aujourd'hui, ils ne le feront pas demain. Une fois enterrée, madame Dorval ne soulèvera pas la pierre de son sépulcre pour venir reprendre les rôles dont elle aura été dépouillée par la malveillance ou par l'incapacité des directeurs. Toute semaine qu'elle perd est irrévocablement perdue pour elle et pour l'art. Perte inappréciable! qui la suppléera? qui pleurera, qui sanglotera, qui aimera, qui vivra comme elle? A quelle autre l'esprit moderne fera-t-il confidence de ses inquiétudes, de sa fièvre, de son agitation, de ses doutes qu'un éclair traverse? Si elles n'ont plus madame Dorval pour les introduire, bien des œuvres qui posaient déjà le pied sur le seuil du théâtre rebrousseront chemin avec découragement; bien des idées qui entr'ouvraient déjà leurs ailes au rebord du front les replieront avec défiance dans le néant brumeux du rêve.

Non! l'art ne peut pas rester muet lorsqu'on lui vole ainsi les dernières années de madame Dorval. Non! nous autres critiques, qui sommes les factionnaires de la littérature, nous ne laisserons pas étouffer sous nos yeux cette admirable femme, sans jeter le cri d'alarme et sans courir à son aide.

---

23 mai 1849.

Un irréparable malheur vient de frapper l'art dramatique : madame Dorval est morte! De quelle maladie? De l'indifférence générale pour la gloire et le génie, de l'ingratitude publique, de votre maladie à vous.

Tout le monde va la pleurer maintenant. Il est bien temps! Et quand on pouvait empêcher cette calamité éternellement déplorable, personne n'agissait. On laissait la tristesse et le découragement s'emparer de cette grande âme; cette créatrice, éclatante, populaire, familière avec le triomphe, consacrée par la perpétuelle acclamation de l'élite et de la foule, on la laissait mettre au ban de toutes les scènes par la jalousie des tragédiennes et par l'ineptie des directeurs: il ne s'est pas rencontré, à défaut d'un théâtre qui eût l'intelligence de son intérêt, un théâtre subventionné qui eût la conscience de son devoir, et qui se dît que l'État ne dote pas apparemment les administrations dramatiques pour qu'elles rejettent sur le pavé les principaux talents du drame! La mort de madame Dorval est une douleur pour les lettres et une honte pour le Théâtre-Français.

Ainsi repoussée de toutes les portes qui auraient dû lui être si largement ouvertes, madame Dorval a senti le cœur lui manquer. Un tel avenir après un tel passé l'a navrée. Les ovations bruyantes et les multitudes enthousiastes ne l'avaient pas préparée à cet

abandon et à ce silence. Sa santé s'est altérée. Elle n'a pas résisté à l'idée de se voir désormais sans engagement, et, disons-le, sans pain. Oui, au dix-neuvième siècle, à Paris, madame Dorval est morte de misère, disons-le tout haut, car pourquoi les mots auraient-ils de la pudeur quand les faits n'en ont pas?

Lorsque nous accusons l'ingratitude et l'inintelligence générales, nous avons la joie et l'orgueil de pouvoir faire une exception. Il faut le proclamer à l'honneur de tout ce qui tient une plume en France, la littérature dramatique et la presse théâtrale ont noblement fait leur devoir. Il y a un mois, madame Dorval, à bout d'espérance, est montée un matin chez le premier critique venu et lui a dit en deux mots la position où elle était. Le critique auquel la glorieuse comédienne avait daigné s'adresser n'a pas eu grand mérite à faire ce qu'il a fait, et tout autre en aurait fait autant à sa place : il a pris un morceau de papier et a écrit quatre lignes, lesquelles, du ton ferme et net qui convient quand c'est un droit qu'on réclame et non une faveur qu'on sollicite, demandaient l'engagement immédiat de madame Dorval au Théâtre-Français; puis il a fait signer cela par tous ceux, poëtes ou journalistes, que le théâtre regarde. Une chose douce à constater, c'est l'empressement et la cordialité avec lesquels les signatures se sont offertes. Tous ont voulu s'associer à cette nécessaire réparation d'une injustice impossible; tous ont repoussé avec indignation la pensée qu'une telle artiste

n'eût pas une existence assurée; tous ont dit que la France, pour laquelle le théâtre a tant fait, ne pouvait pas abandonner celle qui avait tant fait pour le théâtre; tous ont été heureux de contribuer, dans la mesure de leur influence, à rendre au théâtre une gloire et à ôter au pays un remords.

La pétition se signait encore et allait être remise au ministre de l'intérieur aussitôt après l'émotion des élections. Mais cela venait trop tard, le coup était porté depuis trop longtemps, et madame Dorval est morte à la veille de la réussite.

Et voilà où nous en sommes! voilà le souci qu'on a de ces rares et précieuses natures qui entraînent le peuple aux nobles plaisirs spirituels! voilà comment on enseigne aux masses la religion des jouissances morales! et l'on accuse le socialisme de jeter la multitude aux appétits brutaux! et, pour arracher le peuple à la brutalité, on affecte une insouciance stupide de tout ce qui est art, on méprise les émotions délicates de l'imagination, on laisse Antonin Moine se tuer et madame Dorval mourir; pour empêcher le peuple d'être matérialiste, on lui retire l'âme!

Celle-là ne s'économisait pas! Elle se prodiguait, elle était toujours prête pour les drames nouveaux, elle n'en avait jamais assez, et, quand les poëtes ne

lui en faisaient pas, elle s'en faisait! Elle prenait une pièce quelconque, pauvre, misérable, n'importe; elle dedans, le drame y était! Oui, elle aimait le drame jusque dans ses productions les plus chétives; elle n'en dédaignait rien; elle tâchait de faire circuler la vie d'un bout à l'autre du théâtre; elle usait son haleine, ses mains et ses lèvres à réchauffer les extrémités de l'art.

Et, pour que personne ne pût ignorer le drame, elle l'emmenait avec elle de département en département, et le faisait voir à toute la France. C'est ainsi que nous l'avons connu.

Nous avions dans ce temps une quinzaine d'années, et, au fond du lycée de province où nous achevions nos classes, il ne nous arrivait qu'un écho bien affaibli de l'immense tumulte littéraire qui se faisait à Paris.

Nous en étions toujours aux opinions de nos professeurs, pour lesquels il n'y avait que trois poëtes dramatiques au monde : Corneille, Racine et Voltaire; sur Molière, nous faisions des réserves. Hors de France, nous respections encore Sophocle; Eschyle et Aristophane étaient mis plus bas; quant à Shakespeare, à Calderon, à Lope de Véga, à Gœthe et à Schiller, nous ne nous rappelons pas avoir entendu une seule fois prononcer leur nom. Nous avions bien en nous de sourdes velléités de révolte et de vagues pressentiments d'une critique plus haute; mais comment aurions-nous osé nous dresser seul en face de

tant d'autorités imposantes ? Nous courbions la tête, et nous étions humilié de trouver *Zaïre* une pièce médiocre.

Nous vivions de la sorte, verrouillé dans ce passé tragique, au secret des aspirations modernes, les unités au pied. Un seul soupirail aurait pu nous donner une bouffée d'air libre, — le théâtre. Mais on sait ce qu'est le théâtre en province : vaudeville et opéra-comique. L'opéra-comique n'avait rien à dire à notre littérature ; mais le vaudeville, lui, vrai jusqu'à la grossièreté, terre-à-terre, bourgeois, boutiquier, portier, cynique, quels soufflets il donnait à la tragédie !

Il la souffletait trop rudement. Sans doute, la tragédie avait tort d'être guindée, de se tenir dans une convention inhabitable, de flotter dans l'indéfini et de ne jamais poser le pied sur le sol ; mais le vaudeville n'avait pas raison d'être rampant, de n'aborder l'humanité que par la prose et de se vautrer dans le ruisseau de la rue. Si bien que nous hésitions entre la tragédie sur ses échasses et le vaudeville à plat ventre, et qu'en somme nous finissions par préférer le mensonge superbe à la vérité infime. Le théâtre, donc, faisait cause commune avec le collége. Nous demandions pardon à Racine, nous tâchions de nous persuader que *Phèdre* nous remuait beaucoup, et nous admirions désespérément *Athalie*.

Mais, un soir, l'affiche s'étoila du nom de madame Dorval.

Si éloigné que nous fussions du centre de l'agitation intellectuelle, nous n'étions pas sans avoir entendu parler de la fameuse actrice. C'était un jeudi, jour de congé. Nous fîmes queue deux heures, et nous entrâmes.

Quand elle parut, les bravos éclatèrent, puis un profond silence se fit. Au premier geste de ce corps brisé et souple tout ensemble, au premier mot de cette voix humide de larmes et déchirée de sanglots, nous nous sentîmes pris aux entrailles.

Une émotion inexprimable s'empara de nous. Cette voix harmonieusement fêlée d'où le cœur ruisselait à flots, cette tête irrésistiblement sympathique dont elle-même disait avec tant de grâce et de profondeur: « Je ne suis pas belle, mais je suis pire! » cette effusion à pleins bords, cette sincérité, cette spontanéité, cette manière idéale de faire les choses de la réalité la plus vulgaire, de pleurer, de se tordre les mains, de dire bonjour, de demander l'heure, de chercher dans un tiroir un collier qu'on ne trouve pas, cette poésie dans cette prose, tout cela nous fut une révélation. Nous comprîmes alors qu'au-dessus du matérialisme du vaudeville et du spiritualisme de la tragédie il y avait une troisième forme qui résumait les deux autres et qui complétait la matière par l'esprit. Nous vîmes distinctement la mission du drame, qui est d'accoupler la chair et l'âme pour produire la vie. Le style s'incarna. L'idéal et le réel se confondirent. Le ciel se réconcilia avec la terre.

Ayant vu madame Dorval, nous ne manquâmes pas une occasion de la revoir. Nous ne savons plus par quels moyens, par quelle soumission plate à nos maîtres, par quels prodiges de thèmes, par quels vers latins impossibles, nous obtînmes de sortir si souvent, mais nous assistâmes à toutes les représentations de l'ardente comédienne. Le drame nous apparut. Et dans quelles circonstances! Lui qui ne s'était encore glissé jusqu'à nous qu'en contrebande, à travers des décharges de huées, et que nous n'avions jamais accueilli sans un remords secret, il s'étalait hardiment sur le théâtre, maître et tyran du public et aspirant le vent des applaudissements. Une grande actrice et une grande foule l'augmentaient de leur génie et de leur enthousiasme. C'était comme un Sinaï dont l'actrice était l'éclair et la foule le tonnerre.

Le service qu'elle nous a rendu, elle l'a rendu à toute notre génération. Elle a parcouru la province dans tous les sens, semant de ville en ville le verbe nouveau. Et comment l'en a-t-on récompensée? Personne plus qu'elle n'a souffert de cet ostracisme infligé de tout temps aux talents supérieurs.

Écartée par la jalousie des uns et par l'imbécillité des autres, elle a vu les scènes la repousser une à une. Ce n'était pas certainement le talent qui l'abandonnait, ni le public non plus; mais, chose inexplicable pour ceux qui ne regardent pas derrière les coulisses, plus elle était applaudie, plus elle était

délaissée. A défaut de rivales, le hasard s'en mêlait. Voyez. Elle joue le *Proscrit*, vous savez comment; aussitôt le théâtre de la Renaissance fait faillite, et la voilà sur le pavé, et les directeurs disent qu'elle est vieille : elle n'avait pas quarante ans. — Si bien qu'elle passe la Seine et va jusqu'à l'Odéon. Elle y joue la *Main droite et la Main gauche*, et d'une telle façon que la salle entière fond en larmes, et que la pièce a soixante représentations, ce qui est, à l'Odéon, comme deux cents ailleurs; alors, on la déclare impossible, et il lui faut deux ans pour effacer à son front cette lumineuse soirée et pour reconquérir la rive droite. Enfin, elle entre, nous ne savons par quelle surprise, à la Porte-Saint-Martin, et elle joue *Marie-Jeanne*; non, elle joue *Marie-Dorval*; elle verse dans cette prose grossière tout son cœur, toute sa tendresse pour ses enfants, toute cette maternité dont elle a donné de telles preuves depuis, elle fait de cette méchante pièce le poëme de toutes les mères, et le succès est énorme, et Paris accourt au cri qu'elle pousse devant le tour des Enfants-Trouvés. — De ce jour, ç'a été fini, il n'y a plus eu à en revenir, elle a été condamnée. Elle ne s'est jamais relevée de ce triomphe.

A partir de ce moment, la vie de madame Dorval n'a plus été qu'un long martyre. Elle est apparue quelques soirs au Théâtre-Historique, mais pour en sortir presque aussitôt, chassée par des persécutions inqualifiables. Devant une telle persistance du sort, elle a cédé, elle s'est retirée dans sa famille et elle

s'est enfermée avec ses petits-enfants. Mais ici une autre douleur l'attendait. Hélas! la scène, ce n'est pas seulement le bruit, la fanfare et le rayonnement; c'est aussi le pain. Cette existence tourmentée et ballottée, qui n'avait pu se fixer nulle part, avait eu trop de solutions de continuité pour retenir grand argent. D'ailleurs, les aumônes et les charités de toutes sortes avaient toujours vidé la bourse de madame Dorval à peine emplie; elle n'avait jamais su fermer les mains. Le jour donc où elle n'a plus rien gagné, elle n'a plus eu rien. Disons-le bien haut pour qu'on l'entende et qu'on en rougisse, madame Dorval a vu la misère en face. Ainsi, la mère ajoutait des tortures à l'actrice. Cette grande nature, si bien organisée pour la scène et si bien organisée pour le foyer, était repoussée de la scène par la haine des directeurs, et du foyer par son amour pour ses enfants. Le théâtre et la maison se la renvoyaient.

Ce qu'elle a dû éprouver comme mère et comme artiste, ce qu'a dû lui inspirer cette ingrate et aveugle injustice de tous ceux pour qui elle avait tant fait et pour qui elle pouvait tant faire encore, ce qu'a dû lui faire subir la comparaison d'un passé si lumineux et d'un si sombre avenir, le fait le dit mieux que toutes les phrases : elle en est morte.

Et comme il eût été facile d'épargner au front du pays cette tache maintenant ineffaçable! si l'on savait à quelles humbles prétentions se bornait cette comédienne unique! Elle ne demandait au Théâtre-

Français que six mille francs. Et, quant aux rôles, elle aurait joué tout ce qu'on aurait voulu, les doublures, les utilités, les duègnes, le rebut de mesdemoiselles les figurantes. Pourvu que ses enfants eussent à manger, le reste lui était indifférent. Elle en était venue à ne plus tenir beaucoup aux applaudissements. Malheureux que vous êtes! vous lui aviez ôté jusqu'à l'amour-propre!

Eh bien! cette ignoble somme de six mille francs, que le Théâtre-Français eût si vite retrouvée au décuple dans les drames que madame Dorval lui aurait apportés, le Théâtre-Français n'a pas voulu la donner. Il va sans dire qu'aucun ministre n'est intervenu. Si madame Dorval avait été une confidente de tragédie et si elle avait passé trente ans à donner la réplique à Phèdre et à Clytemnestre, elle aurait eu au bout de son labeur une pension de retraite. L'état lui aurait dû son existence assurée. Mais qu'avait-elle fait pour mériter que le gouvernement s'occupât d'elle? Elle avait tout au plus porté la pensée moderne d'une extrémité de la France à l'autre, elle avait été le commentaire éloquent de l'art nouveau, elle avait initié le public et inspiré les poëtes; beau mérite, et comme cela valait bien un morceau de pain!

Mais la littérature n'a pas été tout à fait du même avis que M. Léon Faucher. Lorsqu'elle a su que madame Dorval en était là, elle s'est émue. Nous avons dit, l'autre jour, quelle pétition, ou plutôt quelle in-

jonction, avait été signée par tout ce qui porte un nom dans les lettres. On attendait, pour mettre la pétition sous les yeux du ministre de l'intérieur, que l'agitation des élections fût passée et que la politique fût moins absorbante. Justement, madame Dorval avait quelques représentations à donner à Caen. Elle partit un peu plus tranquille. Le matin de son départ, elle écrivait à celui qui s'était chargé de recueillir les signatures : « Vous avez mes intérêts les plus chers entre les mains, puisque la réussite de ceci rendra ma petite famille plus heureuse. Et puis, qui sait ? nous pourrons peut-être retrouver une belle soirée, n'est-ce pas ? » La mère étant moins troublée, l'artiste reparaissait.

Mais ce retour de joie était le dernier flamboiement de la lampe qui va s'éteindre. En route, madame Dorval est tombée malade. Elle n'est arrivée à Caen que pour se coucher dans le drap qui a été son suaire. Se sentant finir, elle a voulu absolument revenir à Paris, de peur de mourir loin des siens. Nulle convulsion n'a manqué à son agonie : la voiture a versé. Elle n'a eu que le temps de se faire porter chez elle, d'embrasser son mari et ses enfants, et elle est morte.

Répétons-le aujourd'hui, et répétons-le demain, et répétons-le toujours, c'est l'âme de l'humanité qu'on dédaigne et qu'on laisse partir dans les grands artistes comme madame Dorval. Assez de matérialisme comme cela !

La suppression de l'esprit eût pu se comprendre dans les civilisations anciennes, lorsque l'Olympe ou le Vatican se chargeaient de gérer les affaires des peuples, lorsque les événements et les consciences dépendaient, en Grèce, de la fatalité, et, au moyen âge, de l'église. Cependant, la Grèce couronnait Eschyle, et le moyen âge portait Pétrarque en triomphe.

Et maintenant que la liberté est dans la croyance et dans le vote, maintenant que les multitudes n'ont plus d'autre direction que la leur, maintenant qu'elles ne s'en rapportent plus qu'à leur intelligence, c'est maintenant que vous faites fi des artistes, qui sont la splendeur de l'intelligence!

Qu'au moins ce malheur coupable soit le dernier! Cela est bien dû à de telles souffrances d'une telle femme, qu'elles n'aient pas été stériles. Qu'au moins le martyre de celle-là sauve les autres! Faites que, morte, elle serve encore l'art qu'elle a tant servi vivante, et qu'elle continue sa tâche jusque dans le cercueil. Ce sera une manière de faire revivre un peu celle que vous avez tuée.

Juin 1849.

XXXII.

TRAGALDABAS.

On me l'avait bien dit, que j'étais imprudent d'attaquer les jeunes-vieux, et de prétendre que la création littéraire ne consiste pas à galvaniser les formes mortes, et d'insinuer que le passé n'est pas l'avenir. Parce que ces rimeurs étaient hostiles à toutes les hautes et périlleuses qualités des poëtes; parce qu'ils s'intitulaient « les hommes du bon sens » contre les hommes de l'imagination, du lyrisme, de l'inquiétude, de l'originalité, de l'audace; parce qu'ils étaient les humbles serviteurs de la règle et de l'ordonnance; parce qu'ils faisaient les vers comme les pharmaciens font les pilules, — une poésie selon la formule, des pièces qui étaient des médecines, des tragédies-vomitifs, des comédies à faire évacuer tous les théâtres; je n'avais pas cru devoir sacrifier Shakespeare à ces apothicaires. Je n'avais pas cru devoir immoler abso-

lument le drame passionné et robuste à cet art hypocrite qui se faisait des mérites de toutes ses impuissances, économe parce qu'il était pauvre, sobre parce qu'il n'avait pas d'estomac, chaste à la mode des eunuques.

Que ce crime me soit pardonné, car je viens d'en être cruellement puni.

En entrant hier soir au théâtre de l'Ambigu, je ne me doutais guère du rôle important qui m'était réservé. Pendant tout le premier acte et pendant une partie du second, j'écoutai le *Drame de Famille* comme une pièce tout à fait ordinaire.

Cela s'annonçait en bon « mélodrame », bien corsé, bien charpenté, bien vulgaire. Et cependant cette vulgarité même aurait dû m'inspirer des soupçons; car elle était excessive. Un vieux général qui a épousé une jeune femme, un vieux sergent qui grogne, la jeune femme qui trompe le vieux mari, un fils du général qui est pris pour l'amant, afin d'être maudit et chassé par son père comme Hippolyte dans *Phèdre*, — ce ne pouvait pas être là, si j'avais réfléchi, l'essentiel d'une représentation; je savais qu'il y avait deux auteurs, deux jeunes gens; quand on est jeune, on a une idée jeune et on lui fait un drame, on ne se met pas à deux sur la *Phèdre* de Racine.

Mais je savais aussi que ces deux jeunes gens étaient MM. Michel Carré et Barbier (Jules), tous deux « du bon sens», nés à cent cinquante ans, lévites d'*Athalie*, parasites du tombeau de Racine ; et l'opi-

nion que j'ai de leur talent ne m'interdisait pas absolument de croire qu'ils eussent pu se proposer pour unique idéal de faire suer un mélodrame à une vieille tragédie.

Je leur fais une réparation complète. Je leur demande pardon d'avoir pris au sérieux, un seul instant, l'intrigue de leur pièce, banale exprès; le mélodrame n'était que le prétexte d'une fantaisie plus relevée, que l'ombre qui devait faire ressortir plus vivement la lumière, que le fond grossier d'où allait se détacher nettement la figure principale, grandiose ou grotesque.

Le grotesque a prévalu. Presque au commencement du second acte, on voit apparaître Auguste Vacquerie.

A partir de ce moment, le public a compris de quoi il s'agissait, et ne s'est plus intéressé que modérément au reste; toute l'attention s'est concentrée sur ce personnage capital, et la partie dramatique de l'œuvre n'a plus été qu'un accessoire insignifiant et importun. Auguste Vacquerie a été l'unique curiosité de la soirée; on attendait les scènes dont il était, comme on fait aux Italiens pour le chanteur en renom; en son absence, l'intrigue languissait et la conversation s'établissait entre les stalles comme dans les entr'actes. Mais dès qu'il recommençait à poindre à l'horizon, quels yeux et quelles oreilles!

Auguste Vacquerie se livre d'abord au développement de théories littéraires transcendantes,

qu'il jette au travers des conversations les plus étrangères à l'art. Ceci est assez naturel, et c'est, en effet, la manie de l'individu de fourrer la littérature à travers tout. La caricature, à cet endroit, tombe juste, et elle est d'une exécution divertissante. Auguste Vacquerie dit un tas de bêtises : — Pas d'école ; pas de système ; le beau partout où il se rencontre ; toutes les inspirations libres ; l'art ouvert à toute vérité ; la vie acceptée avec toutes ses branches ; Shakespeare est un arbre et Racine est un pieu ! — Tels sont les principes absurdes et stupides qu'il expose.

Puis, les auteurs laissent là le critique pour passer au poëte lyrique. On prie Auguste Vacquerie de dire des vers, et il en dit. Ici, la vérité n'est plus aussi scrupuleusement observée ; je doute qu'à tous ses ridicules Auguste Vacquerie ajoute celui de réciter des vers dans les salons. Cet oiseau ne chante guère en cage.

Mais, cette légère invraisemblance amnistiée, elle est assez drôle la charge des deux sonnets trisyllabiques qu'on n'a pas lus dans mes *Demi-Teintes*. L'idée, étranglée par l'étroit fourreau du premier sonnet, demande au second un supplément d'espace ; mais elle manque d'air dans ce long tuyau, et elle expire en criant des syllabes inintelligibles. — Cette parodie a fait rire le public, à mon grand étonnement, car elle n'est comique que pour ceux qui connaissent les sonnets des *Demi-Teintes*, et je n'ai pas la fatuité de me croire tant de lecteurs.

Je remercie MM. Michel Carré et Barbier (Jules) d'avoir bien voulu s'occuper de mes vers. Comme feuilletoniste et comme auteur dramatique, j'avais été gratifié d'une honorable quantité d'éreintements; mais on laissait mes vers dans un oubli injurieux dont je souffrais en secret. Maintenant qu'ils ont été critiqués en plein théâtre, ils vont relever la tête et marcher dans les rues le poing sur la hanche.

Et *Tragaldabas !* Soyez tranquilles, MM. Michel Carré et Barbier (Jules) ne l'ont pas négligé. Auguste Vacquerie raconte la première représentation de ce drame si rudement tombé. Oh! quelle chute! Le vers de Racine: *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?* a moins de syllabes sifflantes que n'importe quel vers du dernier acte de *Tragaldabas* n'a de syllabes sifflées.

Eh bien! puisqu'on en parle, parlons-en.

C'était en juillet 1848, au lendemain de la sombre insurrection de juin. On n'avait pas encore eu le temps de remettre les vitres aux réverbères et de repaver les rues. Ma seule crainte était que ma pièce ne passât absolument inaperçue. Il me semblait difficile que Paris, mitraillé, crevé de boulets, mutilé, saignant, fît attention à une comédie.

Pourtant, quand j'arrivai au théâtre, la composition de la salle témoignait d'une certaine émotion. Le vrai « tout Paris » était venu. La critique était à son poste, Théophile Gautier en tête. Les jeunes, Paul Meurice, Charles et François Hugo, Théodore de Ban-

ville, Champfleury, Murger, Plouvier, tous ceux qui sont devenus célèbres depuis, se pressaient à l'orchestre. Les loges avaient Balzac, George Sand, Alexandre Dumas, Alphonse Karr, Léon Gozlan, Félix Pyat. La politique était représentée par M. Émile de Girardin, et la tragédie elle-même par M. Ponsard. Victor Hugo était à l'orchestre, ayant voulu combattre au premier rang.

Les deux premiers actes furent accueillis avec chaleur, et l'on put un moment craindre une réussite éclatante. Il en résulta un commencement d'opposition au troisième acte. L'opposition s'accrut au quatrième. Ne calomnions pas même nos adversaires; le quatrième acte n'était pas du drame primitif : c'était Frédérick Lemaître qui, trouvant la pièce un peu maigre pour le vaste appétit du public de la Porte-Saint-Martin habitué aux drames à dix services et aux indigestions de féeries, m'avait demandé d'ajouter un plat. Ce quatrième acte, rattaché après coup, faisait un nœud au fil de l'action, et je reconnais pleinement que le succès eut raison de s'arrêter. De plus, dans cet acte, Tragaldabas était déguisé en militaire et vêtu de ferraille; cette armure, que Frédérick n'avait pas essayée avant la représentation, se mit à faire un bruit de casseroles et de pincettes et à charivariser chaque vers. Le pire fut que ce grincement couvrit la voix du grand comédien et qu'on n'entendit pas un mot de la scène principale. Cette faute du costumier fut le défaut capital de la pièce.

Ce n'était plus une victoire, mais ce n'était pas encore une défaite. On n'avait plus qu'un acte, il fallait se dépêcher : les sifflets commencèrent au premier vers, et ne cessèrent plus. Le dénoûment disparut dans une tempête ; la toile aurait été baissée vingt fois sans l'énergie des jeunes gens. Eux dans la salle, Frédérick sur la scène, résistaient héroïquement. J'étais sur le théâtre, écoutant et regardant, fier d'avoir ressuscité quelque chose des grandes luttes, admirant Frédérick. Dans les premiers actes, il avait été inouï ; alors, il fut incroyable. Nulle part, pas même dans *Robert Macaire*, il n'avait été d'une verve plus étourdissante, d'une plus flamboyante bouffonnerie. Il fut l'éclair de cet orage. Dieu merci ! l'échec ne fut que pour l'auteur. Comme j'ai été sifflé par M. un tel et par M. chose ! mais comme Frédérick a été applaudi par Hugo et par Balzac !

Le vacarme redoublait. Je comparais en moi-même cette salle écumante aux marées d'équinoxe que j'avais vues se déchirer rageusement à la jetée du Havre, et les bonnes gens qui soufflaient dans leurs clefs à l'ouragan embouchant la tour de François Ier. Assaut de colères, grêle de ricanements, trombe de huées, ravissement de voir s'écrouler en un soir le travail de plusieurs années, orgueil de se trouver supérieurs à l'auteur, stupéfaction que l'imbécillité humaine pût aller jusqu'à ce degré, indignation et dédain, — tout cela n'était qu'un doux prélude.

Voici ce qui décida le *tutti :*

L'hostilité, au théâtre, a des priviléges exquis. D'abord, son mode de manifestation est excellent : un seul coup de sifflet perce mille applaudissements. Qu'une pièce soit applaudie par quinze cents et sifflée par quatre, on dira qu'elle a été sifflée. Ensuite, ce pouvoir énorme n'exige pas d'intelligence : les siffleurs ne sont pas gênés par la nécessité de dire leurs raisons, ils n'ont pas besoin d'avoir une idée dans la cervelle, il suffit qu'ils aient une clef dans la poche. Mais le meilleur privilége des siffleurs est de n'avoir aucune responsabilité ; ils ne sont pas exposés aux représailles, vu leur nullité personnelle ; ils aiment, d'ailleurs, les places obscures, ils ont la modestie de leurs mérites, et ils poussent parfois l'anonyme jusqu'à venir serrer la main de l'auteur. Ils n'ont même pas à redouter de l'auteur une réplique collective et vague ; le « bon goût » et le « sentiment des convenances » lui commandent de s'incliner devant « l'arrêt du public » et le décrètent de fatuité exorbitante s'il manque de respect à une demi-douzaine d'idiots ou d'ennemis qui auront troublé une représentation. J'en demande pardon au « bon goût », mais je n'avais pas voulu que les choses se passassent ainsi cette fois ; ce qu'on m'avait raconté des soirs d'*Hernani* et ce que j'avais vu moi-même à *Ruy Blas* et aux *Burgraves* m'avait inspiré pour le sifflet surtout du mépris ; prévoyant — et peut-être espérant — que ma pièce ne lui serait pas indiffé-

rente, j'avais voulu qu'il eût ma réponse, et tout de suite, et, puisqu'il est brutal, je lui avais répondu dans sa langue : ayant à énumérer les « ânes » qui ne marchent que sur leurs deux pattes de derrière, je n'avais pas omis les siffleurs.

Le mot, accentué par Frédérick avec une autorité souveraine, fut l'occasion d'un tumulte parfait.

Le premier moment fut aux applaudisseurs. Mains, pieds, voix, tout donna. La joie de voir un auteur qui n'avait pas peur et qui rendait les coups surexcita l'ardeur de la jeunesse. Champfleury monta debout sur sa stalle et, désignant dans une loge un des plus fermes siffleurs, s'écria : — Voilà l'âne ! Il y eut deux nouvelles salves. Il y en eut trop. Les siffleurs eurent le temps de se remettre ; ils rougirent de leur silence après une telle injure; ils revinrent valeureusement au combat, l'orchestre les reçut sans reculer d'une semelle, et ce fut une mêlée d'une furie incomparable.

La pièce fut interrompue un quart d'heure. — Baissez le rideau ! — Non ! — Les exclamations se croisaient comme des baïonnettes. Un jeune homme, Léon Bochet, se fit remarquer par l'emportement de son enthousiasme. Mademoiselle Judith, que je ne connaissais que pour l'avoir vue jouer Molière, émue, frémissante, presque debout dans sa loge, soutint le drame de ses deux mains charmantes, de sa jeunesse, de sa beauté et de son talent. A un moment, je vis une chose bizarre. Tragaldabas, engagé comme âne

savant dans une troupe de saltimbanques, était sur leur chariot, sa peau d'âne sous le bras : en le regardant, je remarquai que deux des saltimbanques sifflaient.

— Tiens! dis-je tout haut, voici une chose qui n'a pas dû arriver souvent : un auteur sifflé par ses propres acteurs !

— Oh! monsieur, me dit une jeune femme qui était près de moi et qui ne me connaissait pas, nous rions, nous, mais il y a quelqu'un qui ne rit pas.

— Qui donc?

— Le pauvre auteur.

— Le pauvre auteur, lui dis-je, c'est moi.

La bourrasque ne cessait pas. Pour en finir, inquiet peut-être du vers qu'il avait dit sans en prévoir tout l'effet, désorienté par ces sifflets qui venaient de derrière, épuisé d'ailleurs par la dépense de force et d'invention qu'il avait faite, Frédérick descendit du chariot, avec la peau d'âne, s'avança vers la rampe et fit signe qu'il avait quelque chose à dire. Tout se tut. Il fit alors, en face, à droite et à gauche, trois saluts dont la gravité fut un peu corrigée par la tête d'âne qui, chaque fois, s'inclinait avec la sienne, puis il prononça textuellement ces paroles mémorables :

« Citoyens et messieurs,

« Intéressés comme désintéressés, c'est le moment plus que jamais de crier :

« Vive la république ! »

L'étonnement du public fut sans bornes; les siffleurs se demandèrent ce que cela signifiait ; plusieurs crurent que c'était dans la pièce, et estimèrent l'auteur de les avoir mystifiés. Frédérick remonta sur le chariot, passa trois ou quatre vers, dit les deux derniers, et, quand la toile tomba, il n'y eut que des applaudissements. Frédérick vint nommer l'auteur, et il n'y eut pas un coup de sifflet.

Les représentations suivantes furent calmes. Mais, à Paris, la première est tout. Le coup était porté. *Tragaldabas* ne fut joué que treize fois.

La presse répéta la bataille de la salle. L'attaque fut violente et la défense hautaine. J'ai oublié ceux qui furent contre ; les plus ardents pour furent Théophile Gautier, Édouard Thierry, Théodore de Banville, Amédée Achard, Auguste Vitu, Achille Denis.

Quelques semaines après *Tragaldabas*, à je ne sais plus quelle première représentation, j'étais placé près d'un jeune monsieur, blond, joli, spirituel et plein d'entrain. Grâce à cette intimité qu'établissent facilement entre voisins de stalles les pieds qu'on s'écrase et les coudes qu'on s'enfonce dans l'estomac en regagnant son fauteuil après les entr'actes, je fus bientôt son ami; je lui prêtai ma lorgnette et il me prêta l'*Événement*. Je dois avouer que mon ami n'était pas éperdu de la pièce nouvelle. A chaque instant, il versait son mécontentement dans mon sein, de manière à embarrasser et à compromettre ma réserve de critique. Au troisième acte, il se mit à

siffler, avec sa bouche d'abord, puis avec une clef, toujours en me jetant des regards d'intelligence et de confraternité. Mais tout à coup un mot l'exaspéra plus que les autres, et, se tournant vers moi avec tout l'épanchement du désespoir, il me dit :

— Ah! j'aurais dû apporter ma grande clef de *Tragaldabas!*

Et cependant, quelle était donc cette pièce terrible qui avait fait revenir les vieilles haines disparues depuis tant d'années, qui avait passionné littérairement le public dans un moment où la politique était tout, et qu'il avait fallu réprimer comme une insurrection?

Ce n'est pas à moi qu'il appartient de dire ce qu'elle était, mais voici l'idée que j'avais conçue, en toute innocence, et sans me douter qu'il était impossible de rien concevoir d'aussi monstrueux et d'aussi insolent :

Tragaldabas était arrêté par un alguazil dans une émeute contre le gouverneur de Cadix et allait être pendu, lorsqu'un jeune señor, qui lui était parfaitement inconnu, passait, le regardait, se faisait reconnaître pour don Eliseo, le neveu du gouverneur, et, en ajoutant sa bourse à son nom, le faisait relâcher. Le lendemain, Tragaldabas était contraint à un duel avec un spadassin : don Eliseo passait encore, et se battait à sa place. Pourquoi ce señor tenait-il tant à la vie de Tragaldabas? L'explication ne tardait pas à se faire : il était amoureux de la femme

de Tragaldabas. Le mari tué, la femme aurait été veuve, et don Eliseo aurait dû se présenter comme mari : tout en aimant Caprina, il préférait se présenter comme amant. Il conservait donc précieusement Tragaldabas, il veillait sur lui comme sur son bien le plus cher, il versait pour lui son argent et son sang. J'entrevoyais une figure nouvelle et singulière dans cet amant protecteur et garde du corps du mari.

La chose se compliquait : le mari de Caprina n'était pas son mari. Caprina, elle aussi, avait sa figure. Dès l'adolescence, elle avait réfléchi au sort des filles à marier, obligées d'attendre qu'on les demande et de choisir entre trois ou quatre qui seront, s'ils le veulent, les plus laids de la ville; elle avait refusé de subir cette mode et s'était dit qu'elle choisirait entre tous! Or, pour que tous se proposent, la question n'est pas d'être jolie, c'est d'être mariée; les jeunes gens accourent dès que la chambre nuptiale n'a plus la mairie pour antichambre. Caprina donc avait ramassé une espèce de cousin, assez laid pour qu'on ne pût jamais la soupçonner d'avoir été sa maîtresse, et elle s'était faite mariée afin qu'on la demandât.

De sorte que, par cette loi du talion qui donne au châtiment la forme de la faute, Caprina, qui trompait don Eliseo, était trompée par lui, et don Eliseo, qui souhaitait, aux pieds de Caprina, la mort d'un mari qu'il perpétuait au péril de sa vie, se battait pour un drôle qui ne lui était nullement nécessaire

et qui ne le touchait en rien. Tous deux menteurs, donc tous deux dupes.

Sous la bizarrerie de leur conduite, ils représentaient l'amour dans ses termes les plus habituels et les plus moyens; don Eliseo aimait, mais pas assez pour se marier; Caprina aimait, mais pas assez pour ne pas se marier.

Entre ces deux figures qui personnifiaient l'imperfection du cœur, il me semblait curieux d'en poser une troisième qui personnifiât l'imperfection de l'esprit. Don Eliseo et Caprina, c'était l'égoïsme de la tendresse; Tragaldabas, c'était la bêtise de l'intelligence.

Je rêvais un homme qui fût le point de contact de deux extrêmes, dont la cervelle fût moitié jour et moitié nuit, qui, en un mot, fût très-intelligent et très-bête. C'était une sagacité locale. Il ne voyait la réalité que de profil. Il était ouvert à l'avantage, fermé à l'inconvénient. Pour faire ressortir son infirmité, le hasard semblait prendre à tâche de tourner les choses précisément du côté qu'il n'avait pas vu. Il n'avait vu que la face, la vie ne lui offrait que le revers. Le drame était dans cette taquinerie du sort qui s'amusait à déjouer tous les calculs de Tragaldabas, et qui ne lui tendait à chaque instant une main pleine d'or après laquelle il s'obstinait — que pour le souffleter de l'autre.

Tout ce qu'entreprenait Tragaldabas pour améliorer son existence l'empirait. Il se faisait voler

en trichant. Il voyait deux hommes à mine suspecte compter de l'argent et se proposait de leur en extorquer en leur faisant peur; oui, mais il oubliait que la peur, qui peut être suppliante, peut aussi être menaçante, et les deux hommes se trouvaient être deux émeutiers fauves qui, au lieu de leur bourse, tiraient de leur poche chacun un pistolet. Pour les amadouer, il leur offrait à déjeuner; mais le vin a deux effets comme la peur; le vin est une cause de raccommodements, c'est vrai, mais aussi une cause de querelles; Grif, complétement ivre, provoquait Tragaldabas, et Minotoro, vertueux après boire, et craignant de passer pour s'être laissé corrompre par un déjeuner, se mettait avec Grif; si bien que Tragaldabas n'avait payé un prodigieux régal que pour se faire condamner par Minotoro à être tué par Grif. Il était ruiné par ses imaginations, trahi par ses fourberies, perdu par ses trouvailles. Ses qualités mêmes se mettaient contre lui : l'initiative, que la réflexion ne modérait pas, la décision trop prompte, l'aplomb sans la gravité, la persistance sans la mémoire, lui devenaient funestes; car les qualités incomplètes sont des défauts.

Quelle splendide occasion de déboires pour lui que l'amour de don Eliseo! Il ne la ratait pas. Dès qu'il s'apercevait du besoin que don Eliseo avait de sa vie, il en profitait pour se ruer dans des périls faux ou vrais d'où il ne sortait qu'à prix d'or. Il machinait ses nouvelles combinaisons avec la même

sécurité que si les premières lui avaient réussi ; car une des conséquences de sa nature, c'était que l'expérience ne lui servait à rien ; il était absolument dénué du sens de la comparaison. Il va sans dire que ses dernières inventions tournaient contre lui comme les autres ; ses efforts aboutissaient à une oreille coupée et à une peau d'âne dont il devait s'affubler pour échapper à la colère de Minotoro. Dénoûment fantasque en apparence, logique au fond, et qui résumait tout le caractère. Tragaldabas, si fin et si épais, si pénétrant et si obtus, si retors et si stupide, n'était-ce pas un homme dans un âne ?

Le drame se terminait nécessairement par l'éloge des ânes. Sans le comprendre, Tragaldabas sentait vaguement que la bêtise vaut encore mieux que la demi-intelligence. Lui qui était bête et intelligent, n'aurait-il pas mieux valu qu'il ne fût que bête? Totalement clairvoyant, on voit les deux côtés de tout, et on ne se hasarde pas sans précaution ; totalement aveugle, on ne voit rien, on n'est pas provoqué par toutes les occasions qui passent, on se tient tranquille ; la demi-clairvoyance produit une activité fébrile ; rien ne fouette le désir comme le mystère, cette pudeur des choses. Dans toute passion, il y a une portion d'ignorance ; la science est patiente, comme la possession.

La vraie infirmité de l'homme n'est pas d'être aveugle, c'est d'être borgne.

La chute de *Tragaldabas* ne m'a pas entamé l'épi-

derme. Parce qu'on est sifflé, ce n'est pas un motif de ne plus se souvenir que tous les débuts sérieux ont été contestés. Succès ou chute, qu'importe? Les poëtes sont de la nature des chats, qui tombent de haut sans se faire de mal.

Je parle du succès immédiat; il va sans dire que nul ne fait fi du succès définitif. En dehors de l'intérêt personnel, lorsqu'un poëte publie une idée, c'est qu'il la croit utile, et il ne peut lui être indifférent qu'elle soit acceptée ou rejetée. Il n'allume pas son phare pour n'éclairer personne ; il n'ouvre pas son école pour cracher sur les écoliers. Les prêcheurs de vérités nouvelles ne mettent pas leur orgueil à ne pas être compris. Au contraire, les plus grands sont ceux qui se donnent le plus de peine pour convaincre. Socrate et Jésus s'arrêtent à tous ceux qu'ils rencontrent et s'efforcent de les persuader. Ils ne disent pas : voici ma pensée, faites-en ce que vous voudrez, marchez dessus, salissez-la, jetez-la dans le ruisseau, c'est votre affaire, je m'en lave les mains. Ce n'est pas Jésus qui s'en lave les mains, c'est Pilate.

Oui, certes, le succès importe! mais le vrai succès n'est pas celui du jour, c'est celui du lendemain. Si tu as les deux, tant mieux pour toi; mais il est rare qu'un poëte original ne commence pas par étonner et choquer des préjugés. Ils se fâchent, le détestent, l'insultent, ne le lâchent plus, le montrent aux passants, attroupent la foule, lui font un public. Bons ennemis! ce sont encore les meilleurs amis

qu'on ait. Ces fureurs éphémères contribuent au succès durable. Pauvres méchants, qui voudraient faire du mal et qui sont condamnés à faire du bien!

J'oubliais le *Drame de Famille.* Après le récit de la représentation de *Tragalbadas*, Auguste Vacquerie s'efface un peu, et n'a plus qu'une scène au cinquième acte, dans laquelle il improvise des strophes assez réjouissantes. La portion accessoire de la pièce reprend le dessus dans les derniers moments; le général s'aperçoit que sa femme a un amant, etc... Il était difficile de ramener à ces intimes émotions de ménage l'attention du public, surexcitée par les excentricités d'Auguste Vacquerie ; mais Saint-Ernest et Montdidier ont été si passionnés dans les rôles épisodiques du général Thésée et du lieutenant Hippolyte, mais mademoiselle Lucie a été si dramatiquement touchante dans la femme coupable, mais madame Naptal a laissé entrevoir dans les échappées de l'action un si charmant sourire, que le dénoûment a pris un air de mouvement et d'existence, et qu'on s'est ému, et que les mouchoirs ont donné, et qu'après avoir ri à se fendre la bouche on a pleuré à s'arracher le nez.

Le rôle d'Auguste Vacquerie a été admirablement joué par un jeune acteur dont la réputation croît de jour en jour, Paulin Ménier. Je lui reprocherai seulement de ne pas ressembler assez : Auguste Vacquerie est moins blond, a les moustaches plus longues, et ne porte pas de favoris. Mais surtout Auguste Vac-

querie a le nez plus long, et M. Paulin Ménier ne ferait pas mal de mettre un nez de carton. Du reste, il n'y a qu'à battre des mains.

Et voilà ce que c'est que de parler avec irrévérence de la sacro-sainte école du bon sens, de ne pas admirer prodigieusement la *Ciguë* de M. Augier, et de ne pas se prosterner à plat ventre devant les vers de M. Barbier (Jules)! M. Barbier (Jules) m'a puni de cet athéisme en me clouant pour l'éternité au pilori de son style, et en me livrant à la risée des siècles. Car il est certain que le drame de M. Barbier (Jules) durera autant que le monde. Peut-être serait-il prudent à moi de faire immédiatement amende honorable à l'école du bon sens. On ne sait pas quelles funestes conséquences peuvent entraîner, sous leur apparence frivole, ces dénonciations publiques, et ce que c'est que d'avoir affaire à deux Aristophanes. Après le quatrième acte, un ami de M. Augier me raillait au foyer et me disait : — Vous voilà traité comme Socrate.

— Pourvu, ai-je répliqué, que cela ne se termine pas par la *Ciguë !*

Mai 1849.

XXXIII.

PROSPÉRITÉ DES LETTRES.

1846.

Parce qu'Alexandre Dumas gagne le traitement de deux ministres, à la petite condition de faire la besogne de quarante commis, on s'imagine que les écrivains ont tous cent mille livres de rente, et le préjugé qui les représentait comme mourant à l'hôpital et se nourrissant essentiellement de clefs a été remplacé par un autre préjugé selon lequel ils vivent dans des palais de marbre et ne soupent que de nids d'hirondelles. Hélas! trois ou quatre exceptions riches ne prouvent pas la prospérité générale de la littérature, et surtout de la poésie.

La littérature n'a que trois débouchés : la librairie, le journal et le théâtre.

La librairie. — C'est une vérité banale, que les éditeurs ne sont accessibles qu'aux noms connus, et que Victor Hugo, Balzac, etc., ont publié leur premier volume à leurs frais. Mais ce qu'on ne sait pas assez, c'est le chétif profit que les écrivains tirent de la réputation; — nous ne disons pas de la gloire, qui se fait payer ce qu'elle veut. Un volume de trois cent cinquante pages à trente lignes la page s'achète de trois à cinq cents francs. Qu'on se figure la quantité de lignes qu'il faut pour joindre les deux bouts de l'année. La recette d'un mois ne suffit pas à la dépense d'une semaine. Il va sans dire que ceci ne s'adresse qu'à la prose; — quant aux vers, les libraires n'en veulent pas pour rien.

Le journal. — Le journal n'admet régulièrement qu'une espèce de littérature, le roman, et qu'une espèce de roman, le roman à intrigue violente et à intérêt passionné. Nous ne disons pas que cette littérature-là soit inférieure aux autres; au contraire. Les poëtes complets sont ceux qui réunissent toute la curiosité qu'il faut à la foule et toute la philosophie qu'il faut aux lettrés. Mais les philosophes purs, les moralistes, Pascal, La Rochefoucauld, Montaigne, etc., assommeraient les lecteurs de feuilletons. Et puis, les *Maximes* de La Rochefoucauld, si un journal daignait les accepter, feraient deux feuilletons et, l'auteur étant duc, seraient payés deux cents francs. Des chefs-d'œuvre qui feront durer le nom vingt siècles ne font pas subsister l'homme vingt

jours, et ce qui contient l'immortalité ne contient pas la vie.

Le théâtre. — Ici, la recette est plus abondante, et les poëtes peuvent en avoir quelques sous, à moins qu'ils ne fassent de la littérature. Sur trente théâtres, il y en a deux qui ont quelquefois la prétention d'être littéraires, la Comédie-Française et l'Odéon. L'Odéon est un théâtre sans public, bon pour les acteurs commençants qui sortent du Conservatoire et pour les auteurs en bas âge qui arrivent de la tragédie; c'est la crèche des talents tout petits, des pièces qui vagissent, des comédiens qui ne marchent pas encore, des comédies qui font leurs dents. Les premières représentations y ont la splendeur des distributions de prix dans les pensionnats au moment où les lauréats récitent des fables. L'Odéon est une école, — le Théâtre-Français est un cimetière. Les morts sont là chez eux, numérotés, tragiques, comiques, importunés quand on les dérange, haïssant le bruit. Lorsque les poëtes se hasardent de ce côté, on leur offre les restes de *Phèdre* et de mademoiselle Rachel. La Comédie-Française est la veuve inconsolable du passé. Elle porte dans une urne d'albâtre les cendres de feu Racine, et pleure dessus; c'est estimable, mais ça ne fait pas d'enfants.

1848.

Un matin, le public en se réveillant est tout surpris d'apprendre que l'Académie vient de donner à Alfred de Musset une aumône de quinze cents francs. Le public se demande ce que signifie cette maigre somme jetée à ce talent, et pense qu'il y a méprise. Les journaux aussi crient à la méprise, peut-être sans y croire autant que le public, mais n'importe; leur admiration éclate. Lui, Alfred de Musset, un tel poëte, recevoir une ignoble somme de quinze cents francs, allons donc! on s'est trompé de porte! il n'acceptera pas! avec quelle fierté justement indignée il va renvoyer l'argent à ces aveugles qui le prennent pour un autre! Et tant d'autres compliments, qu'Alfred de Musset n'a pas osé garder une somme qu'il avait demandée.

C'est un des plus spirituels procédés des envieux, cette tyrannie de l'éloge : jucher le poëte sur un piédestal d'où il ne peut atteindre aux joies qui passent dans la rue; l'exiler sur sa colonne. Les Romains, pour récompenser Duilius, lui avaient décerné deux joueurs de flûte qui ne le quittaient ni jour ni nuit, de sorte que ses maîtresses ne voulaient plus de lui, compromises par ces fanfares. C'est toujours un peu comme cela qu'on récompense. Se venger de son admiration, c'est bien, mais faire de l'admiration même la vengeance, n'est-ce pas mieux?

Ce qui est triste là dedans, c'est qu'Alfred de

Musset en soit à demander quinze cents francs, c'est que les lettres en soient là, dans ce temps, à Paris.

Savez-vous ce que sont les poëtes? Ce sont les ambassadeurs de leur siècle près de l'avenir!

Quand vous envoyez un monsieur quelconque à Naples ou à Turin, vous vous préoccupez de la mine qu'il y fera, la France serait humiliée s'il n'y paraissait pas dans un équipage digne d'elle, il n'y a pas si piètre cour devant laquelle le pays souffrît d'être représenté pauvrement; — et l'équipage ne signifie plus rien, la libéralité est inutile, la dignité de la France disparaît, quand il s'agit de vous représenter devant les siècles!

L'autre semaine, on a nommé une commission chargée de préparer la réorganisation des théâtres.

D'ordinaire, lorsqu'on forme une commission, on prend les hommes les plus compétents dans les matières dont elle doit s'occuper; s'il s'agit d'industrie, on prend des industriels; si de marine, des marins; si de banque, des banquiers, etc. Sans doute alors la commission théâtrale se compose de ceux qui connaissent le mieux les théâtres, c'est-à-dire des principaux poëtes dramatiques, des principaux critiques et des principaux comédiens? Nous lisons la liste, et nous y voyons des avocats, des

conseillers d'État, des procureurs généraux, sept représentants; — en critiques, personne; en comédiens, personne; en auteurs dramatiques, personne.

Nous savons ce qu'on objecte contre les auteurs dramatiques. Ils ont leurs intérêts privés dans les questions théâtrales, et résoudraient tout à leur profit personnel. Mais est-ce que les ingénieurs ne sont pas aussi directement intéressés aux chemins de fer que les auteurs aux théâtres? et est-ce qu'il y a jamais eu une commission de chemins de fer sans ingénieurs? Pourquoi la spécialité, qui est un titre pour tout le monde, n'est-elle une objection que contre les auteurs?

Et puis, nous voyons bien les commissions d'où la littérature fait exclure les littérateurs; mais nous ne voyons pas les commissions où la littérature les fait admettre. L'intelligence, expulsée de chez elle, n'est pas reçue autre part. Tout écrivain est un ennemi à écarter de tout, à supprimer autant qu'on peut. Chez ce peuple français, qui a gagné plus de batailles avec ses livres qu'avec ses victoires, la pensée est une déchéance et le génie est une lèpre.

Louis-Philippe, qui a cet honneur d'avoir voulu la paix, ne comprenait pas que la paix a une âme, et que cette âme c'est la pensée. Sa paix, à lui, était

le développement du commerce, l'épanouissement de l'industrie, la circulation des capitaux, le bien-être matériel. Certes, nous ne nions pas l'importance des améliorations matérielles, et, tant que nous aurons un souffle sur les lèvres, nous l'userons à appeler la civilisation au secours des misères. Mais, quand même toutes les bouches auraient leur morceau de pain et toutes les poitrines leur morceau de drap, notre généreuse France n'est pas une nation qui ne vive que par les sens. La paix qu'elle veut n'est pas une paix sans splendeur, satisfaite, béate, charnelle, obèse. La paix sans les lettres, c'est le bœuf gras.

Février 1848 est venu; et nous avons eu d'abord le gouvernement provisoire, dont était Lamartine; et nous avons maintenant le pouvoir exécutif de M. Cavaignac. Et, littérairement, ç'a été et c'est toujours la même chose. Louis-Philippe était littéraire comme un bourgeois, Lamartine l'a été comme un cygne, M. Cavaignac l'est comme un sabre.

Qu'est-ce que cela fait à la littérature?

1849.

Il existe des écrivains assez candides pour demander aux gouvernements de protéger les lettres.

Protéger les lettres! quel est ce mot absurde et antédiluvien? Il avait un sens avant les grandes eaux de 1792.

On regardait alors les écrivains comme des oisifs, comme des bouffons propres à distraire un moment les hommes sérieux dans les entr'actes de leurs graves labeurs. Et voilà que le bouffon Voltaire a jeté bas les hommes sérieux, avec leur monarchie et leur religion.

Cet écroulement n'a pas suffi. Les hommes pratiques se sont remis à traiter les écrivains de songe-creux. Craindre ces gens-là, les compter, leur permettre de dire leur avis sur leurs propres affaires, écouter ce qu'ils pouvaient rêver, allons donc! Alors il est arrivé ceci: — Les poëtes rêvaient, mais, un détail auquel on a fini par faire attention, c'est que ce qu'ils rêvaient, le fait le réalisait. Sous la restauration, Chateaubriand a rêvé la caducité de la compression, la crue irrésistible de la liberté, la majorité des générations nouvelles: Charles X s'est réveillé par delà l'océan. Sous la monarchie de Juillet, Lamartine a recommencé le rêve de Chateaubriand: Louis-Philippe a recommencé le réveil de Charles X.

Il y a souvent, dans ce siècle orageux, des jours où les colères accumulées n'attendent plus qu'un mot pour tout envahir, et l'on a remarqué que ce mot c'est généralement un poëte qui le prononce.

Ces coups répétés ont ouvert les yeux de tous ceux qui ont des yeux. Il est devenu difficile de con-

tinuer à voir des fous amusants dans ces hommes qui, par le théâtre, par les livres, par les journaux, parlent à toutes les imaginations et à toutes les consciences.

C'est pourquoi il ne faut plus demander aux gouvernements de protéger les lettres. Ils savent maintenant ce qu'est la littérature, et la littérature aussi sait ce qu'elle est, et les dispense de lui venir en aide. Elle aspire à leur indifférence, mais elle ne l'espère pas.

Et cependant, poëtes, votre jour est proche.

L'abolition du droit d'aînesse et le morcellement des héritages, en raréfiant la richesse, ont multiplié l'aisance; les professions libérales écrèment incessamment les métiers inférieurs, et c'est une intarissable émigration des fils de laboureurs et de marchands vers le barreau, la médecine et la littérature. A chaque instant, du fond de ces masses si longtemps condamnées au travail des mains, des milliers de jeunes gens surgissent à la vie intellectuelle.

Tout pousse l'homme dans cette voie. Toutes les inventions de l'industrie, toutes les nouvelles machines, tous ces ressorts d'acier et de fer qui viennent se substituer aux bras, pourquoi relayent-ils l'humanité, et pourquoi se fatiguent-ils à sa place, sinon

pour qu'elle ait du loisir, et pour qu'ayant de moins en moins à s'inquiéter de vivre, elle puisse de plus en plus s'inquiéter de penser? Voir dans les rails et dans les usines le triomphant épanouissement de la matière, c'est voir l'apparence et non le fond. Ne calomniez pas les chaudières. Toutes ces admirables découvertes, données à ceux qui exploitent par ceux qui songent, viennent de la pensée et retournent à la pensée. Le repos du bras, c'est l'activité de l'esprit. Quand le corps sera plus tranquille, l'homme sentira son âme. Alors, ô poëtes, il vous appartiendra, il sera heureux de vous rencontrer, il vous cherchera, vous qui êtes les seuls parents des âmes.

Chaque jour, l'homme rejette de plus en plus loin de lui le labeur immédiat et aveugle. La besogne matérielle, faite d'abord par des hommes, ne sera bientôt plus faite même par des bêtes. Nous avons déjà dételé les chevaux de nos voitures pour y atteler la vapeur. Après l'esclave, la brute s'affranchit et se décharge sur la chose.

Paris.

XXXIV.

L'ENSEIGNEMENT LITTÉRAIRE.

Depuis quelque temps, la mode est contre l'enseignement littéraire. A quoi ça sert-il, Homère? Où ça se parle-t-il, le latin de Juvénal? Quand ils sortent du collége, ces lauréats, fêtés, acclamés, écrasés de couronnes, ruisselant des baisers en sueur du ministre, crevant de versions, empaillés de thèmes, l'État ne sait qu'en faire. Ils ne sont bons à être ni mécaniciens ni industriels. Ils n'ont domicile dans aucune profession qu'on puisse numéroter et aligner sur rue. Ces vagabonds vont et viennent sur le pavé tumultueux des grandes villes, vanités affamées, touchant à tout et ne laissant pas la société tranquille. C'est une souffrance pour tout le monde, à commencer par leurs pères, qui, sans fortune souvent, laboureurs ou boutiquiers, s'épuisent et se

sacrifient pour faire participer leurs fils à la vie intellectuelle. Leurs fils les méprisent, et font bien. Imbéciles, qui veulent que leurs enfants leur soient supérieurs! Malédiction sur cette ascension laborieuse de l'humanité, sur ces générations qui achètent de leurs privations et de leur gêne l'intelligence des générations futures! Que nul n'émerge de sa condition native, que l'arrière-petit-fils du portier soit encore portier, que l'avenir soit la pétrification du passé.

Nous ne nions pas les dangers de l'éducation littéraire,—pas plus que nous ne nions les dangers de l'eau ou du feu, dont nous ne demandons pas pourtant la suppression à cause des inondations ou des incendies qu'ils commettent tous les jours. Si de ces foules qui se pressent aux portes des lycées il résulte des inconvénients partiels, si les pères ne mesurent pas leur ambition à leurs ressources, si les fils, après être montés jusqu'à la contemplation de l'esprit, souffrent de redescendre au travail de la main, si des désordres sont produits dans la famille et dans la cité par la disproportion de la capacité et de la destinée, — ce sont des malaises dont il faut chercher le remède dans une plus équitable répartition du bien-être et du pouvoir, et non dans l'extinction de l'intelligence.

Nous ne disons pas non plus que l'enseignement des colléges soit parfait; nous ne défendons pas l'Université, Dieu nous en préserve! Il serait, certes, possible de mieux concilier la littérature et la vie. Mais

ce que nous refusons d'admettre, c'est que le positif et l'utile soient l'essentiel de l'instruction ; c'est qu'il faille murer les cervelles humaines dans quelque spécialité étroite ; c'est que, pour être un bon mécanicien, il soit indispensable d'être une brute ; c'est qu'on ne doive rien apprendre à une créature de Dieu que les moyens de gagner son pain ; c'est qu'il n'existe pas autre chose que le corps ; c'est qu'avant de lâcher un homme dans les réalités grossières de la vie, il soit mauvais de l'avertir qu'il a une âme.

L'éducation littéraire, qu'on trouve trop largement ouverte, est l'unique soupirail par où il entre un peu d'idéal dans le crâne des multitudes. L'étude de ces langues mortes, qu'on ne parle pas, qui ne font pas un attaché d'ambassade ni même un interprète, est précisément le seul labeur désintéressé que la société accepte. Laissez les enfants commencer par l'idéal et le désintéressement ; les hommes auront toujours le temps d'être égoïstes et sensuels !

Louis-Philippe est tombé pour n'avoir pas voulu ajouter aux listes électorales les médecins, les avocats et les gens de lettres. Il s'est laissé renverser plutôt que de convenir qu'on pût contribuer au trésor public autrement qu'en payant deux cents francs d'impôts, qu'un diplôme de la Faculté valût une quittance

du percepteur, qu'il y eût une propriété intellectuelle, et que Lamennais, Béranger, Chateaubriand fussent capables de choisir le boutiquier enrichi qui les gouvernerait.

Cette fin de la monarchie de Juillet est glorieuse sans doute; cependant, à la place de Louis-Philippe, nous aurions préféré celle-ci:

Notre immense effort aurait été l'instruction publique. Nous aurions compris que la souveraineté appartenait au peuple et n'était entre nos mains qu'en dépôt comme les biens du pupille dans les mains du tuteur, et que notre plus sacré devoir était l'émancipation de la foule. Fontenelle dit des bons précepteurs qu' « ils travaillent à se rendre inutiles ». Nous aurions été bon précepteur de la nation. Nous aurions eu dix-huit ans pour enseigner, moraliser, mûrir; nous aurions ouvert à deux battants toutes les portes du jour, les écoles, les lycées, les bibliothèques, les musées, les théâtres, les journaux. Nous aurions voulu que le Théâtre-Français fût au niveau des moindres bourses et qu'on eût Corneille et Molière ensemble pour dix sous. Nous aurions pris dans les grands poëtes contemporains les odes nationales, et nous les aurions fait réciter dans les entr'actes pour apprendre aux masses à réfléchir avec calme et gravité aux prodigieux événements de ce siècle, et ces entr'actes-là auraient peut-être intéressé le public autant que les grimaces des chansonnettes et les contorsions des calembours. Nous aurions fait soute-

nir d'une mélodie simple et large ces nobles odes patriotiques, et nous les aurions fait chanter dans des fêtes solennelles, et ces beaux vers auraient reproduit l'impression fortifiante et salubre des chœurs consacrés par Eschyle à la glorification de sa patrie. Nous aurions voulu un journal monstre où, médecins, historiens, savants, poëtes, politiques, astronomes, tous les talents et tous les génies se seraient faits professeurs du peuple, et dont le prix aurait été de six francs par an. Par tous les moyens, nous aurions fécondé les germes, développé les aptitudes, dissipé les ténèbres. Et, aussitôt que le peuple aurait été assez éclairé pour pouvoir gérer ses affaires lui-même, — nous aurions abdiqué. C'eût été là notre manière de finir. Nous aurions rêvé à notre figure dans l'histoire ce double profil, du dernier roi et du premier citoyen de France. Nous n'aurions plus eu notre couronne, mais nous aurions eu une auréole, l'intelligence de trente millions d'hommes. Nous n'aurions plus été le faiseur de lois, mais nous aurions été le faiseur de lumière. Nous n'aurions plus été roi, mais nous aurions été soleil.

Vous en souvenez-vous de cette affreuse aventure qui précéda de si peu la chute de la dernière monarchie, — la duchesse de Praslin assassinée par son

mari? L'impression fut sinistre, la consternation universelle. On eût dit que la société se sentait frappée au cœur par ces coups de couteau qui venaient de tuer une femme. Le peuple s'amassait à la porte de l'hôtel où gisait ce triste cadavre. Un instinct lui disait que ce n'était pas seulement une duchesse qui mourait, mais les duchesses, et les ducs, et les priviléges. Et tués par qui? par eux-mêmes! La duchesse tuée par le duc! la noblesse tuée par le noble! Ce n'était pas le duc de Praslin que le peuple accusait, il accusait tous les ducs, la pairie et la royauté. Et les accusés s'effrayaient, et ils baissaient le front sous le poids de cette horrible solidarité du meurtre, et ils étouffaient l'affaire, et ils n'empêchaient pas l'assassin de s'empoisonner. Et cependant ils demandaient si cela était juste. Tous les jours, dans le peuple, dans ce même peuple si sévère pour eux, des maris tuent leurs femmes, on les juge et on les envoie au bagne ou à la guillotine; mais est-ce qu'il vient à l'idée de personne que le peuple entier soit solidaire de crimes isolés? est-ce qu'on en fait ce tapage? est-ce que cela remue la société dans sa base? Contre un assassinat dans les classes supérieures, on en trouverait deux cents dans les inférieures. D'où vient ce partage inique : tant d'indifférence pour deux cents crimes, tant de violence pour un seul?

Mais tous sentaient vaguement qu'un crime dans le haut de la société est plus que deux cents crimes

dans le bas. Les crimes d'en bas ont deux circonstances atténuantes : la misère et l'ignorance. Ce n'est pas la faute du peuple si l'enseignement le néglige et le laisse, sans pain et sans lumière, aux instincts bestiaux. On ne le tourne pas vers les choses de l'esprit, on le lâche à tâtons dans les appétits, on le fait matière ; alors il a nécessairement les gestes terribles de la matière. Il a le coup de couteau comme le loup a le coup de dent.

La question principale de ce temps, c'est l'enseignement du peuple. Le suffrage universel suppose l'intelligence universelle, et la première condition pour se conduire soi-même, c'est d'y voir clair.

Donc, ouvrir les yeux des masses et faire le plus de jour possible, telle est la nécessité immédiate, — et qu'est-ce qui répand plus de clarté que la littérature ?

Le gouvernement provisoire de Février avait eu cette bonne pensée d'instituer des lectures publiques. Rien de plus urgent que ces distributions gratuites de lumière. Pour que le peuple se possède vraiment, il faut qu'il possède Rabelais, Molière, Voltaire, Hugo, qui sont sa parole et sa conscience.

Le gouvernement provisoire est tombé, laissant son idée à l'état d'intention, le pouvoir exécutif de

M. Cavaignac a ramassé l'intention et est en train de « l'exécuter ». Le *Moniteur* publie ce matin la liste des livres qui seront lus aux ouvriers. Un aveugle qu'on aurait mis à même une bibliothèque n'aurait pas fait un choix plus absurde.

Il y a des gens qui sont là comme un âne dans un salon. La difficulté est de dire lesquels sont les plus étranges, les admis ou les omis. Beaumarchais brille par son absence; en revanche, le peuple jouira d'Andrieux, d'Étienne, de Picard, de Gresset et de Destouches. Le peuple n'entendra pas parler de Saint-Simon; mais il se consolera dans l'intimité de Marmontel. On ne s'est pas souvenu de Pascal; mais on n'a pas oublié Florian.

Ensuite, rien que des morts; c'est un ossuaire. Excepté en histoire, où il n'aurait pas été très-aisé de faire raconter la Révolution par des écrivains du temps de Louis XIV, pas un nom contemporain. Le dix-neuvième siècle, c'est son gouvernement qui le déclare, n'a pas un poëte qui mérite de coudoyer Collin-d'Harleville et Saint-Évremond!

Non, pas une page de Balzac, pas une phrase de Chateaubriand, pas une strophe des *Harmonies*, pas un vers des *Chants du crépuscule*, n'a été jugé digne d'être reçu dans l'éblouissante compagnie d'*Estelle et Némorin* et de *M. de Crac*. On veut que le peuple prenne goût à la littérature, et l'on supprime justement de la littérature tout ce qui le toucherait, tout ce qui se rapporterait à son présent et à ses besoins.

tout ce qui lui parlerait de lui. On arrête ses études au point où elles commenceraient à l'intéresser. Les masses ne sont pas assez avancées pour que l'intérêt littéraire pur et simple suffise à les retenir. Les poëtes contemporains les saisiraient par l'actualité, par la communauté d'impressions qu'elles sentiraient entre eux et elles, par le même air qui emplit les vers et les poitrines.

Et puis, il est temps de renoncer à cette stupide manie qu'on a de ne se vanter de ses grands poëtes que lorsqu'ils sont enterrés depuis cent ans. Avouons donc nos chefs-d'œuvre, et parlons-en comme l'avenir en parlera. Ne soyons pas honteux de notre gloire!

Ce n'est pas modestie, c'est envie. Tout le monde veut être le premier en France, ou que la France soit la dernière en Europe. Et nous nous frappons nous-mêmes pour frapper les autres, et nous nous décapitons de nos grands hommes. Triste spectacle : un pays jaloux de lui-même!

Dans quelle époque et dans quelle contrée les hommes ont-ils vu une plus éclatante constellation d'artistes que dans la France actuelle? Peinture, sculpture, musique, histoire, poésie, théâtre, critique, tous les sommets ont été atteints. Paris est la capitale de l'art. Le monde ne sait plus lire que dans nos livres.

Et c'est tout simple que la France soit la grande artiste, puisqu'elle est la grande révolutionnaire.

C'est tout simple que la nation qui marche la première porte le flambeau.

Les moments de renouvellements sociaux ont toujours été les dates illustres de l'art. Eschyle était aux grandes batailles contre les Perses ; Virgile, Dante et Milton ont été mêlés à l'horreur des guerres civiles; l'Italie saignait de toutes ses veines pendant que Raphaël peignait et que Michel-Ange sculptait; Byron, Gœthe et Chateaubriand écrivaient sur une table que faisait remuer sous leur main le pas éperonné de Napoléon.

Il y a toujours eu une telle coïncidence entre les révolutions et l'apparition des littératures, qu'il semble que les révolutions soient indispensables à l'éclosion de l'art et que la poésie ne puisse accoucher qu'au milieu des éclairs et de la foudre. Quand les reines accouchent, des invalides tirent des canons chargés à poudre et font trembler les vitres des maisons voisines ; quand c'est la poésie, Dieu charge les canons à boulets, et les peuples se lèvent, et les villes s'effarent, et l'Europe frissonne.

C'est qu'aussi la poésie a grand'pitié de ces reines dont le royaume s'arrête à un fleuve ou à une montagne. Ses royaumes à elle s'appellent Toujours et Partout.

Courage donc, maîtres! courage, jeunes gens! vous tous qui sentez dans vos fronts la sourde germination d'une gloire future, vous aurez votre jour. L'instant est bon. Les aveugles s'imaginent que ces

forts remuements de la politique sont mortels a l'art; c'est comme s'ils disaient qu'en labourant le sol on empêche la moisson. Soyez tranquilles. La politique travaille pour vous.

L'art a besoin des révolutions comme la terre a besoin de la charrue, et les révolutions ont besoin de l'art comme la terre a besoin du soleil.

Ainsi, première lacune de la liste : les vivants; — deuxième lacune : les étrangers.

La liste ne connaît, depuis le commencement du monde, que les lettres françaises. Ni Homère, ni Eschyle, ni Virgile, ni Shakespeare, ni Dante, ni Cervantes, ni Calderon, n'ont rien écrit qui pût être proposé aux méditations du peuple.

Ce système exclusif et étroit est en contradiction directe avec l'esprit du temps. Évidemment, de nos jours, l'humanité tend à sortir du cercle étouffant des nationalités; la patrie s'élargit et devient la terre entière; l'homme prend possession de l'univers. Et c'est quand les barrières des territoires vont tomber que vous les rétablissez entre les littératures! c'est quand les frontières du sol s'effacent que vous en mettez à la pensée! Un poëte n'est pas la propriété d'un peuple. La poésie est l'air intellectuel; qui donc rêverait de partager le ciel en tranches et d'affecter chaque brise à un pays spécial en lui défendant de souffler dans un autre? Ce ne serait pas plus fou que de diviser l'art en compartiments et d'attribuer le *Misanthrope* à Paris et *Hamlet* à Londres.

Craignez-vous que les étrangers semblent étranges, et que le peuple soit dérouté par des mœurs qui ne sont pas les siennes? Rassurez-vous. Le génie est cosmopolite. Les drames nationaux d'Eschyle, faits pour la république athénienne, sont plus actuels que les tragédies monarchiques de Racine, composées selon la cour de Louis XIV.

Quand nous disons qu'on a fermé la porte à Shakespeare, nous nous trompons. On a laissé entrer trois de ses pièces, *Othello*, *Hamlet* et *Macbeth* ; — seulement, on n'a pas pris l'original de Shakespeare, on a choisi la contrefaçon de Ducis. On a fait cette exception pour l'Eschyle anglais, on ne l'a pas repoussé, — on l'a défiguré. C'est sous cette forme puérile et ridicule qu'il va se révéler au peuple français. Ah! plutôt que de l'affubler de cette traduction grotesque, laissez-le de l'autre côté de la mer. Exilez-le, mais ne le tatouez pas!

Jusqu'ici, les peuples ne se sont apparus que sous la figure brutale et personnelle des conquérants; qu'ils s'apparaissent donc enfin sous la figure lumineuse et cordiale des penseurs. Nous avons croisé les épées, croisons les rayons.

A la lueur de ces génies, on verra que toutes ces nations qu'on croyait si différentes les unes des autres ont entre elles d'intimes parentés de pensée et de rêverie, éprouvent et expriment les mêmes passions, cherchent le remède du même mal, et meurent du même inconnu.

Non! Shakespeare n'est pas plus Anglais que Molière n'est Français; ni l'Angleterre ni la France ne contiendraient leur énormité; ils débordent des nations et emplissent le monde. Compatriotes de tous les peuples, ils sont leurs conciliateurs naturels, et ils interviennent doucement dans leurs querelles et dans leurs intérêts, comme des amis communs.

Shakespeare réunit dans une même émotion toute cette famille éparse d'un bout à l'autre du globe, et c'est la première préparation à la fraternité universelle que ce rapprochement de toutes les têtes humaines penchées sur la même page.

Oh! quand tous les peuples ne feront plus qu'un peuple; quand ces ennemis s'allieront contre l'ennemi de tous, la destinée, dans ces temps radieux dont l'aube pâle éblouit jusqu'à l'aveuglement ceux qui osent la regarder dans les profondeurs sombres de l'horizon; quand aux problèmes nationaux succéderont les problèmes humains; — que sortira-t-il de ces délibérations géantes? Que découvrira, ainsi concentrée et totale, cette intelligence de l'homme qui, morcelée, a trouvé la vapeur et l'imprimerie? Quelles énigmes se résoudront, quand la question, au lieu d'être entre un continent et l'autre, sera entre la terre et le ciel?

L'Événement.

XXXV.

L'INSTITUT.

9 janvier 1849.

L'Académie a dans ce moment deux morts à remplacer : Chateaubriand et M. Vatout.

Elle essayera de remplacer Chateaubriand jeudi prochain, le jeudi suivant elle remplacera M. Vatout.

Lorsqu'il s'agit de remplacer des morts à l'Assemblée constituante, tous les journaux proposent leurs candidats, et mettent chaque jour leur liste en tête de leur première page. Il nous paraît bon de faire pour l'Institut ce qu'on fait pour l'Assemblée. La mission de l'Assemblée est de représenter le côté positif et l'action du pays; celle de l'Institut est d'en représenter le côté idéal et la pensée. En somme, un quarantième de la littérature vaut bien un neuf-centième de la politique.

Nos candidats aux deux fauteuils vacants sont :

Balzac.

Alexandre Dumas.

Ce sont les deux noms qui nous semblent réunir le plus incontestablement les deux conditions du talent et de la renommée. Après ces noms populaires, il y en a d'autres, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Alphonse Karr, etc., dans lesquels on pourrait choisir encore excellemment. Nous ne comptons pas Béranger, qui n'accepterait pas, ni George Sand, qui est une femme, puisqu'il paraît qu'une femme ne peut pas être de l'Académie. Pourquoi?

Si l'Académie voulait sortir de la littérature proprement dite, l'histoire lui désigne Michelet et la philosophie lui montre Lamennais.

Entre tous ces écrivains glorieux ou célèbres, savez-vous qui l'on dit que l'Académie doit nommer jeudi prochain?

M. de Noailles!

Nous refusons absolument de croire à ce bruit ridicule.

Ce serait d'abord une offense aux vivants, le crachat d'un tas d'aveugles à la figure d'œuvres qu'ils n'atteindraient pas, le vol d'un fauteuil qui appartient à la littérature, — ce serait de plus une insulte à Chateaubriand, qui ne veut pas de ce successeur. Ce duc pour ce génie! Ce duc qui dirait à Chateaubriand : Vicomte!

Le fauteuil n'y consent pas.

Politiquement, est-ce au lendemain d'une révolution qui vient d'abolir les titres, est-ce en 1849 que l'Académie s'agenouillerait devant un titre? Aujourd'hui, l'on ne porte plus que le nom de ses œuvres. On n'est plus le duc de tel village ou de telle province, mais l'auteur de telle action ou de tel livre. On ne naît plus, on se fait. Et c'est à ce moment que l'Académie commettrait l'imprudence de subordonner le livre au parchemin et l'homme au berceau!

Et cela, dans une occasion aussi publique, aussi évidente, aussi solennelle que la succession de Chateaubriand! Que l'Académie française y songe bien: c'est la première élection qu'elle fait depuis la révolution de Février; c'est la première fois qu'elle se trouve en présence de la société nouvelle; elle va prendre attitude devant le siècle. Du choix qu'elle fera jeudi, dépendra l'opinion qu'aura d'elle la république. Il y aurait peut-être quelque inconvénient pour elle à choisir un ex-pair de France devant la révolution qui a supprimé la pairie.

On nous fait une objection : Alexandre Dumas et Balzac ne se présentent pas, ils n'ont pas fait les visites d'usage. Peu nous importe. Quand même, rebutés par la manière dont l'Académie a toujours accueilli le talent, ils auraient jugé à propos de s'abstenir, ce ne serait pas un motif de ne pas les nommer. Après tout, ce n'est pas pour eux que nous voulons qu'ils soient de l'Académie, ils peuvent fort bien se passer de cette immortalité-là, c'est l'Académie qui a

intérêt à les posséder. Belle excuse à donner à la postérité qui s'étonnera de ne pas les voir dans l'histoire de l'Institut! Par exemple, à l'heure qu'il est, Balzac est en Russie; comment veut-on qu'il fasse les visites? Il ne sera pas de l'Académie parce qu'il n'aura pas été à Paris? Et, lorsque l'avenir dira : — Il a fait *Splendeur et Misère des courtisanes*, le *Père Goriot*, les *Parents pauvres* et les *Treize*, l'Académie répondra : — Oui, mais il a fait un voyage!

Balzac et Dumas se sont déjà présentés plusieurs fois, et, sérieusement, ils ne peuvent pas être obligés de recommencer, à chaque vacance, les démarches et les sollicitations. Ils ont un autre emploi de leur temps. Si les statuts exigent cette répétition perpétuelle, les statuts sont absurdes, il faut les changer immédiatement. Il n'y a pas de statuts qui tiennent, l'Académie française ne peut pas hésiter entre celui qui a fait des chefs-d'œuvre et celui qui a fait des visites!

Les visites que Balzac ne fait pas, ses livres les ont faites.

Il ne se présente pas? La gloire le présente!

---

11 janvier 1849.

Le bruit auquel, pour l'honneur de l'Académie, nous tâchions de ne pas croire était malheureuse-

ment trop fondé. L'élection a eu lieu aujourd'hui. Sur trente et un votants, M. de Noailles a eu vingt-cinq voix, et Balzac quatre. M. de Noailles est académicien.

C'est ainsi que l'Académie a remplacé Chateaubriand.

Un pareil choix, dans les circonstances actuelles, est, en même temps qu'une grave insulte à toute la littérature, un audacieux défi à toute la révolution.

Ce défi sera relevé, ne fût-ce que par nous.

Nous demandons formellement qu'à l'avenir les élections ne soient plus faites par l'Académie.

En effet, l'autorité que l'Académie s'arroge, d'après de vieux usages vermoulus, est un privilége étrange et impossible en démocratie. Richelieu lui a donné des statuts seigneuriaux et souverains qui allaient à merveille avec la royauté absolue. Alors, rien de choquant dans cette autocratie d'un établissement public qui se recrutait comme il voulait, indépendamment, solitairement, qui mettait l'opinion publique à la porte. Mais deux siècles n'ont pas inutilement passé sur la France. Quelle est dorénavant la base de tout? Le suffrage universel. Les représentants du pays sont nommés par le pays entier; — d'où vient donc que les représentants de la littérature ne sont pas nommés par la littérature entière? Lorsqu'il meurt un membre de l'Assemblée nationale, est-ce que c'est l'Assemblée nationale qui choisit son suc-

cesseur? Nous demandons que, lorsqu'il meurt un membre de l'Académie française, son successeur soit choisi par le peuple des écrivains.

L'Académie aurait pu atténuer dans l'application cette contradiction flagrante entre son règlement et le moment actuel. Tout au rebours, elle a semblé prendre à tâche de l'exagérer et de l'accentuer. Si, dans ses élections, elle avait consulté l'opinion publique, si elle s'était informée de la réputation et de la gloire, si elle avait écrit sur ses bulletins les noms que la France et l'Europe lui dictaient à voix haute, c'eût été là une manière de suffrage universel. Mais elle s'en est bien gardée. La renommée et l'illustration, au contraire, n'ont jamais été pour elle que des titres d'exclusion; elle n'a pas manqué une occasion de froisser la conscience générale; dès qu'un nom lui arrivait escorté des recommandations de toute la presse, il était bien sûr de faire antichambre, et d'entrer, quand il entrait, après tous les autres. Hugo a été repoussé trois fois. En revanche, les célébrités anonymes trouvaient toutes les portes ouvertes, les talents borgnes étaient reçus à deux battants, l'Institut était l'hospice naturel et inévitable de tous les mérites chétifs et maladifs. Quand les étrangers vont à une séance de l'Académie et prient qu'on leur montre Alexandre Dumas, on leur montre M. Flourens; ils cherchent Lamennais, on leur indique M. Dupaty; ils désirent Balzac, on leur offre M. Saint-Marc-Girardin! L'Académie présente à l'univers lettré, comme

nos principaux poëtes, un ramas d'auteurs problématiques dont l'art n'a jamais entendu parler. Lorsque l'Europe lui demande le nom de notre littérature dramatique, elle répond que le théâtre du dix-neuvième siècle s'appelle M. Ancelot!

Que dire d'un corps littéraire qui, rien que dans ces derniers temps, a préféré M. Viennet à Benjamin Constant, M. Tissot à Nodier, M. Droz à Lamartine, M. Dupaty à Victor Hugo et M. de Noailles à Balzac?

Le suffrage universel! le suffrage universel! le suffrage universel!

---

16 janvier 1849.

C'est après-demain que l'Académie française donne le fauteuil qui lui reste.

L'Académie le donnerait à Balzac si elle avait le moindre respect du sentiment universel; mais nous n'espérons pas de sa part cet acte d'intelligence littéraire et politique. L'unanime huée qu'a soulevée dans tous les journaux l'élection de M. de Noailles n'aura fait que l'enraciner plus profondément dans son opposition au courant de l'idée moderne. L'Académie est entêtée comme une vieille fille qu'elle est, et la contradiction l'empire. D'ailleurs, les journaux n'ont fait que lui répéter, au sujet des ducs préférés aux

poëtes, ce que lui avaient déjà dit d'une voix bien autrement haute et formidable les journées de Février : et comment pourrait-elle entendre le grincement de notre plume sur notre papier, elle qui a été sourde aux coups de fusil dans les rues?

Le dédain aveugle et provocateur avec lequel elle a traité, la semaine dernière, les recommandations pressantes de toute la pensée contemporaine doit ôter toute illusion aux plus crédules. La rupture est totale et définitive entre l'Académie et la littérature.

Voici quelques-uns de ceux que l'Académie a ignorés depuis qu'elle existe : — Pascal, Molière, La Rochefoucauld et Saint-Simon, lesquels pourtant étaient ducs, Descartes, Regnard, Lesage, Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Beaumarchais, Mirabeau, André Chénier, Benjamin Constant, etc. Nous ne parlons pas des vivants. En revanche, elle a connu et reconnu des génies de l'espèce de ceux-ci : Colletet, Saint-Aulaire, le maréchal de Richelieu, Roquelaure, le cardinal Dubois, les Soubise, les Guéménée, le maréchal de Duras, Larivière, Lauzun. Cambacérès, etc. Le monopole qu'elle continue de s'attribuer, comme si nous étions encore au dix-septième siècle, serait réellement son droit, qu'elle l'aurait perdu par la manière funeste et ridicule dont elle l'a tant de fois employé. Elle a donné plus de preuves d'aliénation mentale qu'il n'en faut pour qu'on l'interdise.

Non-seulement nous n'espérons pas que l'Aca-

démie prendra le grand romancier que nous lui proposons uniquement pour l'acquit de notre conscience, mais nous ne désirons pas qu'elle le prenne. Elle nous ferait un vrai déplaisir en nous accordant ce que nous lui demandons. Cette concession aux souveraines exigences de l'art atténuerait l'indignation publique, et l'Académie échapperait peut-être par là à la légitime et urgente réforme que nous poursuivons. Telle est, par moments, la tactique de l'Académie : elle fait coup sur coup cinq ou six choix misérables, puis, de temps en temps, lorsque l'opinion est par trop révoltée, l'Académie subit un talent, et désarme par cette générosité dérisoire la colère des journaux. Mais l'heure de ces accommodements est passée ; l'art ne peut plus se contenter de ces satisfactions insuffisantes ; ce n'est plus une élection sur six qu'il lui faut, toutes lui appartiennent, et désormais on ne le fera pas taire en lui octroyant, par grâce et par pitié, une portion de sa propriété. Il ne souffrira plus que la médiocrité, titrée ou non, entre impudemment dans une maison qui est à lui, s'y installe, et croie faire beaucoup pour lui en daignant lui laisser un fauteuil.

A présent que l'Académie a, dans une occasion aussi décisive que le remplacement de Chateaubriand, déclaré la guerre à l'esprit moderne, à présent que la nécessité de sa reconstitution est démontrée, nous regarderions comme un accident fâcheux tout bon choix qu'elle ferait par lâcheté ou par mégarde. En

entrant à l'Institut, les écrivains dont notre siècle s'honore prêteraient leur popularité à une institution caduque, et infuseraient un sang jeune et vivant dans des statuts moribonds. Puisque évidemment l'organisation actuelle de l'Académie est mauvaise et doit périr, qu'elle périsse vite! Que la vieille Académie aristocratique et féodale expire le plus tôt possible, pour renaître démocratique et populaire. En prolongeant son agonie, on reculerait sa résurrection.

Mais nous sommes bien tranquille. L'Académie, qui a donné un duc pour successeur à Chateaubriand, ne donnera pas un poëte pour successeur à M. Vatout. Merci. Nous n'aurons pas besoin de la tuer, elle se suicidera.

---

18 janvier 1849.

L'Académie a nommé ce matin le successeur de M. Vatout.

Entre Balzac, Alexandre Dumas, Alfred de Musset et Théophile Gautier, l'Académie a choisi — M. de Saint-Priest.

M. de Saint-Priest est un ex-pair de France, comme M. de Noailles.

Il y a eu trois tours de scrutin. Vingt-sept académiciens seulement étaient présents. Voici la distribution des voix :

Au premier tour :

M. de Saint-Priest.	10
M. Nisard	8
M. Philarète Chasles.	4
M. Saintine	3
Balzac.	2

Au second tour :

M. de Saint-Priest.	12
M. Nisard	11
M. Saintine	3
Balzac.	1

Au troisième tour :

M. de Saint-Priest.	14
M. Nisard	12
M. Saintine	1
Balzac.	0

Ainsi, trois tours de scrutin, deux heures de lutte, résultat : — M. de Saint-Priest, *quatorze* voix; Balzac, *zéro*.

La nomination de M. de Saint-Priest huit jours après celle de M. de Noailles, la conscience publique soufflétée deux fois en une semaine; — la réparation ne peut plus s'ajourner.

La nation entière nomme les représentants de la nation; la littérature entière doit nommer les représentants de la littérature.

Nous ne parlons que de l'Académie française;

mais il va sans dire que la réforme doit, selon nous, s'étendre à tout l'Institut. Toutes les sections offrent le même spectacle que la section des lettres. Il faut rendre aux peintres comme aux littérateurs, et aux savants comme aux peintres, le droit d'élire leurs représentants.

Le suffrage universel! et l'Institut deviendra, au lieu de la chose ridicule qu'il est, la chose grande et vénérable qu'il doit être, l'Encyclopédie vivante, la réunion de l'utile et du beau, le bon terrain où le peuple contemplera et respirera et étudiera la pensée humaine tout entière, depuis la science, qui est la racine, jusqu'à l'art, qui est la fleur.

1850.

L'Académie vient enfin d'élire un littérateur!

Elle a nommé M. Nisard.

L'élection de M. de Noailles et celle de M. de Saint-Priest avaient fait dire : — Il n'y a donc plus d'écrivains en France? L'Académie répond : — Si fait, il y a M. Nisard.

Qu'est-ce qu'on disait donc, que l'Académie était fermée aux écrivains? Au contraire; elle est ouverte aux moindres d'entre eux, aux plus obscurs, aux plus infimes, aux plats traducteurs, aux critiques ineptes.

M. Nisard est encore mieux qu'un écrivain infime. Il a autrefois, dit-on, essayé contre l'art contemporain des attaques idiotes. Le « premier corps littéraire » de France ne pouvait manquer de récompenser cette hostilité aux lettres vivantes.

De mieux en mieux! M. de Saint-Priest n'était qu'un étranger, M. Nisard est un ennemi.

Janvier 1851.

L'Académie a nommé aujourd'hui le successeur de M. Droz.

A midi et demi, la séance s'est ouverte. Le bureau était composé de M. de Rémusat, nouveau président trimestriel, et de M. de Ségur, nouveau chancelier.

Trente membres étaient présents. Il manquait MM. de Vigny, Barante, Cousin, Lacretelle, Jay, Viennet, de Tocqueville, Ampère. — M. Nisard, le dernier élu, n'étant pas encore reçu, n'avait pas droit de voter.

Il n'y a eu qu'un tour de scrutin.

Les voix se sont réparties ainsi :

M. de Montalembert	25
M. Alfred de Musset	2
M. Ponsard.	2

Les deux académiciens qui ont voté pour M. Alfred de Musset sont MM. Victor Hugo et Empis.

Les deux qui ont voté pour M. Ponsard sont MM. de Lamartine et Patin.

Il y a eu un billet blanc, attribué à M. Villemain.

L'Académie n'avait encore jeté que deux pairs de France à la face de la révolution qui a supprimé la pairie : M. de Montalembert est le troisième.

L'Académie se perfectionne. M. Nisard n'était qu'un ennemi des lettres contemporaines; M. de Montalembert est un ennemi de l'esprit humain. C'est le catholique, le dévot, le tribun de la sacristie, l'orateur des ténèbres, celui qui étrangle les idées avec un chapelet. C'est l'hypocrite, c'est le menteur de la liberté, c'est l'émancipateur des oppresseurs, c'est l'affranchisseur du bâillon et de l'éteignoir. L'Académie n'a pas eu Molière, mais elle aura Tartuffe.

Eh bien! l'Académie a raison. Elle se meurt, elle est morte, tous les journaux l'ont déjà clouée dans la bière. Lorsqu'on enterre un corps mort, on jette dessus quelques gouttes d'eau bénite, et tout est dit. C'est pourquoi l'Académie a bien fait de préférer à la plume d'Alfred de Musset le goupillon de M. de Montalembert.

1851.

La mort de M. de Saint-Priest et celle de M. Dupaty laissent deux fauteuils vacants à l'Académie française.

Aux dernières vacances, nous avons eu la maladresse de proposer les écrivains les plus illustres, et par conséquent les moins possibles.

Ennuyé à la fin de toujours porter des noms qui ne passent jamais, et déterminé cette fois à être du côté des candidatures qui ont le plus de chances, nous proposons à l'Académie de donner ses deux fauteuils à MM. Paillasse et Veuillot.

Si, par impossible, l'Académie avait une objection quelconque contre ces noms, en voici deux autres qui lèveraient tous les doutes : Henri IV et Florian.

Nos lecteurs diront qu'ils sont morts. — Eh bien, est-ce que l'Académie a jamais nommé des vivants?

De temps en temps, on met dans les journaux qu'un académicien vient de mourir, pour faire croire qu'il vivait auparavant. Mais la ruse commence à s'éventer, et personne ne s'y prend plus.

Cependant, pour laisser plus de latitude au jugement de l'Académie, si elle avait pour MM. Veuillot et Paillasse, pour Henri IV et Florian, une répugnance que nous ne prévoyons pas, deux bons choix encore, ce seraient deux mille-pieds. Ce ne serait

pas une élection sans précédents. Dans le dernier numéro de la *Revue des Deux Mondes*, M. Ampère, membre de l'Académie française, décrit des statues colossales qu'il a vues nous ne savons plus où. Ces statues sont énormes, les corps dépassent toute proportion connue. « Quant aux pieds, » dit M. Ampère, de l'Académie française, « ils sont grands comme *cinq des miens* ».

Assez plaisanté.

Certes, lorsqu'on ne voit que l'Institut actuel, la gravité n'est pas facile à garder, et la colère elle-même finit par crever de rire. Quoi de plus bouffon que ces quelques bonshommes qui s'imaginent diminuer le talent parce qu'ils l'empêchent d'être académicien, qui croient l'étouffer parce qu'ils l'exilent de leur trou et qu'ils ne lui laissent plus — que le monde?

L'Institut actuel est le contraire du progrès. C'est l'hôtel des Invalides de l'art. C'est l'hospice des Incurables de la science.

Cela tient d'abord au vice de son mode d'élection, ensuite au vice de son mode de séances.

Il y a par an quatre ou cinq séances publiques : — la séance des sections réunies, la séance des prix, les séances des réceptions, — séances solennelles,

apprêtées, fardées, où l'on ne parle pas, où l'on lit des discours censurés par une commission; mais les séances où l'on ne lit pas, où l'on parle, où tous ont le droit de parler, les causeries sincères, les discussions libres et profondes, personne n'y entre. L'Académie française se cache pour faire son dictionnaire, comme si elle en rougissait. L'Académie des sciences, qui faisait exception, et qui ouvrait sa porte tous les jours, l'a fermée l'année dernière parce qu'il entrait des journalistes. L'Institut n'aime pas avoir de regards sur lui. Il s'enferme avec les questions d'art, de philosophie, de grammaire, d'industrie, avec la pensée du temps, et ne veut pas qu'on sache ce qu'il lui fait.

Les inventeurs qui soumettent une idée à l'Institut sont livrés sans garantie à un tribunal secret et irresponsable dont aucun public ne juge le jugement. Les découvertes sont jugées à huis clos, comme les procès indécents. La pensée est une obscénité.

Contre-sens stupide, — l'art, la science, l'esprit, le souffle, l'effusion, la prédication, qui ne veulent pas se communiquer, la parole qui ne veut pas qu'on l'écoute, le littérateur qui ne veut pas de lecteurs, le savant qui ne veut pas d'élèves, le jour qui fait la nuit, le flambeau qui se fait l'éteignoir.

Quand l'Institut ouvrira ses séances et ses élections, quand le suffrage universel élargira la porte à la taille de tous les génies, quand, savants, ar-

tistes, industriels, l'Institut sera le faisceau solide et radieux de tous les inventeurs, quand il aura six cents membres, toujours révocables, toujours justiciables de l'opinion, toujours retrempés dans le flot populaire, quand il aura deux fois par semaine, sinon tous les jours, des séances publiques sténographiées par tous les journaux, quand, en présence du peuple et de l'humanité, l'agronome discutera les relations de l'homme avec la terre, l'astronome les relations de la terre avec le ciel, le peintre les relations de l'homme avec le beau, le poëte les relations de l'homme avec Dieu, — alors on comprendra pourquoi la Convention, déjà expirante, fit un effort suprême pour mettre l'Institut au monde, et put mourir aussitôt, se sentant remplacée.

L'Institut, en effet, c'est la grande assemblée de l'avenir, c'est la Convention des esprits.

Qu'est-ce que font les assemblées, législatives ou constituantes? Elles mettent dans les lois et dans les constitutions la somme de progrès qu'ont mise dans la société les novateurs de toute espèce. Elles réglementent les découvertes, appliquent les philosophies, subventionnent les arts. Elles constatent, étiquètent, numérotent, rangent dans les codes, sous la protection du juge, les vérités récentes. Elles traduisent en pénalités la pensée contemporaine. Traduction toujours incomplète, souvent inexacte, parfois hostile.

Les parlements ne sont que les traducteurs de la loi ; les auteurs, ce sont les philosophes, les savants,

les artistes, les dompteurs de la matière et les chevaucheurs de l'idéal, les trouveurs de mondes et les faiseurs de poëmes; c'est Colomb, qui donne un continent à la civilisation; c'est Gutenberg, qui donne un corps à la pensée; c'est Rousseau, qui donne les mères aux enfants.

Ces législateurs-là, qui sont les vrais, sont disséminés, isolés, abandonnés, impuissants. L'avenir les réunira, et leur construira une tribune d'où ils parleront à toute la terre. Le parlement des inventeurs et des créateurs, le dialogue de l'art et de la science, du beau et du vrai, du statuaire et du chirurgien, de l'imagination et de l'érudition, de l'utopie et de l'histoire, de l'archet et du compas, de la plume et de la bêche, — voilà ce que sera l'Institut, lorsqu'il sera pris au sérieux par l'Institut.

Devant ce parlement, que sera l'autre? Ce qu'est la version devant le texte, ce qu'est Letourneur devant Shakespeare.

Et la traduction deviendra de moins en moins nécessaire à mesure que l'enseignement se généralisera. Le peuple apprendra la langue, et lira directement dans le texte.

Le parlement de la politique descendra au second rang, il décroîtra, il s'absorbera dans le parlement de l'intelligence. Il n'y aura plus qu'un seul parlement, en qui se rejoindront et se confondront le gouvernement positif et le gouvernement moral, l'action et la pensée, le corps et l'âme.

Législations, réglementations, codes, tutelles, lisières, lâcheront l'homme. L'avenir, c'est l'individu en pleine possession de lui-même, c'est l'initiative universelle, c'est la faculté de tout proposer et de tout choisir, c'est le droit pour tous de circuler dans toutes les nouveautés. L'unique fonction du gouvernement sera de faire partout le plus grand jour possible, afin que chacun, avant de préférer une route à l'autre, sache bien où il va. La loi ne sera plus que le poteau du chemin, l'écriteau de la rue, le réverbère de la nuit de l'esprit. Le gouvernement de l'avenir, c'est la science.

La science contient la conscience. Maintenant, tout ce qu'on fait pour le bien, c'est de punir le mal. La pénalité ne prévient rien. Elle n'a d'abord affaire qu'au mal matériel, apparent, brutal, audacieux, à l'effraction de la vitre, au coup de couteau; le mal moral, le mal latent, les trahisons domestiques, les scélératesses lâches, les cruautés habiles, les assassinats bien faits, lui échappent; elle fait pitié à Tartuffe! Et le mal matériel, ce n'est pas elle qui l'empêche. Est-ce que vous voleriez, est-ce que vous assassineriez, si la loi vous le permettait? Je déclare que je ne connais pas de loi qui m'ait empêché de faire le mal, mais que j'en connais qui m'ont empêché de faire le bien. Quant au petit nombre que retient la crainte du bagne, triste produit pour une civilisation, des misérables qui n'osent pas tuer et voler, mais qui voudraient bien! quelle vertu, la lâcheté!

Il ne s'agit pas d'être honnête par peur, mais d'être honnête par honnêteté. Ce ne sont pas les gendarmes qu'il faut multiplier, ce sont les consciences. La conscience atteint le mal tout entier, le mal public et le mal latent. Le crime est fait d'ignorance et de misère; donc, l'éducation universelle pour que tous veuillent le bien, le bien-être universel pour que tous le puissent, voilà les deux lois préventives de l'avenir.

Ainsi, l'avenir, c'est l'homme gouverné par son intelligence et jugé par sa conscience. C'est pour assemblée— jusqu'au jour où il n'y aura plus d'assemblée du tout— l'assemblée des représentants de l'intelligence et de la conscience, de ceux qui ne font pas les lois, qui les trouvent et qui les éclairent, de ceux dont les lois sont la loi d'attraction, la loi de gravitation, l'électricité, les vérités, les chefs-d'œuvre, de ceux qui ont pour force armée l'évidence et pour politique la lumière.

Guernesey, janvier 1853.

XXXVI.

L'IDÉE-ACTION.

Jamais la pensée ne s'est faite action comme depuis soixante ans.

En 1789, les idées disent : Assez rêvé ! Elles sortent des encyclopédies, descendent dans les rues, montent sur les bornes, haranguent les passants, prennent la Bastille, saisissent la royauté en rupture de ban, décapitent le passé, et font face à l'Europe. — La Révolution est un drame, l'empire est une pantomime. Pantomime militaire, équestre, fanfares, décors inouïs, changements à vue, toutes les capitales, l'Europe et l'Asie, le désert de feu et le désert de neige, — et pas un mot. La tribune à terre, la censure sur les livres. Qu'importe? Les idées, bâillonnées, agissent. Ces grandes muettes se mêlent aux soldats sans qu'on les voie, et vont partout avec

eux, la révolution dans leur giberne. Elles courent à travers les fumées et les musiques, criblant de boulets le vieux monde, tuant les dynasties, défaisant la royauté en faisant des rois, montrant qu'un Wasa ou un caporal c'est la même chose, réalisant l'égalité, faisant faire leur besogne par la matière, qui se croit ambitieuse. — Quand elles n'ont plus besoin de l'épée, elles la jettent au loin dans la mer. Et depuis, pas une des journées célèbres du parlement ou de la rue qui ne les ait vues charger le fusil ou la parole.

Non-seulement la pensée, mais les penseurs agissent. Savants, historiens, poëtes, il n'y a pas eu dans ce temps un homme de pensée qui n'ait été un homme d'action. Chateaubriand a été ministre, ambassadeur, journaliste. Arago est allé de l'Observatoire à l'Hôtel-de-Ville. La chaire de Michelet a sombré dans la tempête. La chanson de Béranger a eu pour refrain la fusillade de juillet. Le cadavre de Lamennais a eu un duel avec l'église. Hugo, c'est tout simple ; lui, poëte dramatique, il était prêt pour l'action : il est chez lui parmi les hommes, lui qui en fait. Mais Lamartine, le cygne du *Lac*, l'effusion lyrique, la rêverie, l'élégie, la strophe involontaire, jeté brutalement dans ce violent coup de théâtre du

24 février et jouant le principal rôle! ce songeur. mis devant l'effrayante réalité d'une explosion populaire! Et ce doux souffle de poésie a déraciné le trône et balayé quatorze cents ans comme des feuilles mortes.

Chose frappante : jamais les écrivains n'ont existé politiquement comme dans ce siècle où s'agitent si violemment toutes les questions matérielles. Le dix-neuvième siècle aura dans l'histoire cet honneur exceptionnel d'avoir voulu qu'enfin l'homme fût complet, d'avoir affirmé la matière sans nier l'esprit, d'avoir accru la liberté et le salaire, d'avoir fait le journal et le chemin de fer, et d'avoir attelé de front à la civilisation les machines et les poëtes.

Guernesey, février 1856.

XXXVII.

L'ART POUR L'ART.

Récompense honnête à qui trouvera dans Victor Hugo ce mot fameux : l'art pour l'art.

Un homme qui ne saurait pas ce que c'est que la bêtise compliquée de l'envie tomberait dans des étonnements prodigieux en voyant tant de gens lire dans un poëte, et discuter magistralement, et combattre par toutes sortes de raisons très-graves, pendant vingt ans, un mot qui n'existe pas.

Ce mot, l'art pour l'art, Victor Hugo ne l'a jamais dit ; en revanche, il a toujours dit — et fait — le contraire.

Donc, voici un fragment d'un dialogue qui a duré vingt ans :

LA PRÉFACE DE LUCRÈCE BORGIA : — « Le théâtre est une tribune, le théâtre est une chaire. Le drame,

sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine. Le poëte aussi a charge d'âmes. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde. L'art seul, l'art pur, l'art proprement dit, n'exige pas tout cela du poëte; mais, au théâtre surtout, il ne suffit pas de remplir les conditions de l'art. »

CHOEUR DE CRITIQUES : — Quoi ! il suffit de remplir les conditions de l'art ? c'est monstrueux ! L'art pour l'art, dites-vous? Mais sachez que l'art pour l'art, etc.

LA PRÉFACE DE LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE MÊLÉES: — « Le théâtre, nous le répétons, est une chose qui enseigne et qui civilise. Dans nos temps de doute et de curiosité, le théâtre est devenu pour les multitudes ce qu'était l'église au moyen âge, le lieu attrayant et central. Tant que ceci durera, la fonction du poëte sera plus qu'une magistrature et presque un sacerdoce. Le fond importe, non moins certes que la forme. »

CHOEUR DE CRITIQUES :— Comment ! le fond n'importe pas autant que la forme? Encore l'art pour l'art ! Mais sachez que l'art pour l'art, etc.

LA PRÉFACE DE LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE MÊLÉES: — « L'art, quoi qu'il fasse, dans ses fantaisies les plus flottantes et les plus échevelées, dans ses calques les plus sévères de la nature, dans ses créations les plus échafaudées sur des rêves hors du possible et du réel, dans ses plus délicates explorations de la

métaphysique du cœur, dans ses plus larges peintures de la passion, de la passion chaude, vivante et irréfléchie, l'art, et en particulier le drame, qui est aujourd'hui son expression la plus puissante et la plus saisissable à tous, doit avoir sans cesse présente, comme un témoin austère de ses travaux, la pensée du temps où nous vivons, la responsabilité qu'il encourt, la règle que la foule demande et attend de partout, la pente des idées et des événements sur laquelle notre époque est lancée, la perturbation fatale qu'un pouvoir spirituel mal dirigé pourrait causer au milieu de cet ensemble de forces qui élaborent en commun, les unes au grand jour, les autres dans l'ombre, notre civilisation future. L'art d'à présent ne doit plus chercher seulement le beau, mais encore le bien. »

CHŒUR DE CRITIQUES : — Qu'est-ce à dire? l'art ne doit chercher que le beau! Et le bien, qu'en faites-vous? Toujours l'art pour l'art! Mais apprenez que l'art pour l'art, etc.

Et les préfaces se tairaient, les livres sont là qui parlent et qui agissent. Quelle littérature s'est jamais inquiétée des problèmes sociaux, a secouru les misérables, a servi les malades du corps et de l'âme, comme la littérature contemporaine? Eh bien, préfaces et livres, tout a été inutile; rien n'a pu entamer l'authenticité de ce mot : l'art pour l'art, qui n'a pas été dit. C'est avec ce mot qu'on a battu en brèche, bombardé, crevé, écrasé, pulvérisé les romantiques :

c'est à cause de ce mot terrible qu'il n'est plus question des *Feuilles d'Automne*, ni des *Chants du crépuscule*, ni de *Ruy Blas*, ni de *Marie Tudor*, et que les éditions de *Notre-Dame de Paris*, empilées volume sur volume, feraient à peine les deux tours de la cathédrale.

Ç'a été l'énorme « tarte à la crème » de notre temps, — avec cette différence, à l'avantage du critique-marquis, que la « tarte à la crème » est dans Molière.

On ne veut pas croire à cette immensité du crétinisme et à cette perfection de la stupidité. On réfléchit que ceux qui donnent cet impossible démenti à l'évidence sont des critiques, c'est-à-dire des hommes qui passent pour savoir lire, et qu'ils ne sont pas sans avoir ouvert une fois dans leur vie les livres dont ils parlent; on se persuade qu'ils ont sans doute leurs raisons pour dire ce qu'ils disent, mais qu'ils ne le pensent pas, qu'ils détestent les poëtes et qu'ils les frappent n'importe où, qu'ils mentent, qu'ils calomnient. — On les flatte.

Ils sont sincères. Ils sont honnêtement bêtes, loyalement idiots. C'est de la meilleure foi du monde qu'ils choisissent le poëte qui a dit : le théâtre est une tribune, pour lui enseigner que le théâtre est une tribune. Ils regrettent vraiment et douloureusement que des livres sans cesse penchés sur les plaies sociales et humaines ne se penchent pas quelquefois sur les plaies sociales et humaines; ils voudraient

que *Marion de Lorme* songeât qu'il y a des prostituées, et que le *Dernier jour d'un condamné* s'occupât de la peine de mort.

C'est si fatigant de se faire une opinion sur une littérature; ils rencontrent une opinion toute faite, ils lui sont trop reconnaissants pour lui chercher chicane; ils l'acceptent les yeux fermés. Les pauvres de l'idée, à qui l'on fait la charité d'une phrase pareille, n'ont pas intérêt à la trouver fausse. Si deux ou trois finissent par s'apercevoir de la vérité, bah! on leur a passé la phrase, ils la passent, — comme ces honnêtes gens qui ont une pièce de fausse monnaie et que vous avertissez et qui aiment mieux ne pas vous croire que de perdre vingt sous.

Mais celui qui a mis la phrase en circulation, le faux monnayeur? Oh! celui-là n'est pas dupe; celui-là, nous le saluons. Quel magnifique mépris du public! quelle certitude que ces vils lecteurs pourront lire et relire sans se douter que Marion de Lorme est une prostituée, que Ruy Blas est un domestique, et que : le poëte a charge d'âmes, cela veut dire : le poëte a charge d'âmes!

Jersey, septembre 1855.

XXXVIII.

L'UTILITÉ DE LA BEAUTÉ.

Et cependant, c'est vrai, il y a des artistes qui croient que l'art se suffit à lui-même, et pour qui tout l'art est dans la forme. La beauté les enivre. L'arrangement du sujet, la figure de la scène, la draperie de la phrase, la coupe de la strophe, la nouveauté de la rime, le moindre détail de l'expression est pour eux d'une tout autre importance que les pas imperceptibles qu'on peut faire faire à cette chétive humanité toujours suant vers un bonheur qu'elle n'atteindra jamais.

Ils ont leur monde à eux, étranger au monde de tous. Toutes sortes de choses invisibles pour la foule les ravissent. Il leur est indifférent que le vers soit pour ou contre la liberté, lutteur ou assassin, pourvu qu'il assassine avec un beau geste. Ils

battent des mains aux incendies quand la flamme est bien rouge sur le ciel bien noir. Ils admirent la pourpre du sang versé, ils notent la musique des cris du martyr pendant que le bourreau le tenaille, et ils reprochent à Jeanne d'Arc de râler faux.

Ce n'est pas férocité, mais il leur répugne de descendre de la forme, de la beauté, de la chose éternelle et sidérale, à la misérable infirmité humaine. Le beau, c'est le ciel entr'ouvert, c'est la face de Dieu entrevue. Ils ont horreur de retomber du ciel à la cuisine, de l'astre à la casserole. Il leur semble impie de faire servir l'idéal à nos besoins journaliers, à nos appétits grossiers ou obscènes, de faire téter aux enfants la Voie lactée, de mettre le Taureau à la broche, de faire une fille publique de la planète Vénus.

Comme si la grandeur ne consistait pas à aider les petits! comme si toutes les puissances ne travaillaient pas au bien-être humain! comme si l'océan n'était pas le vrai portefaix, comme si l'étoile du nord n'était pas le vrai pilote, comme si le vent n'accourait pas du fond de l'horizon pour une barque de pêcheur, comme si la lune ne relayait pas le réverbère, comme si le soleil ne s'occupait pas du grain de blé!

Quand ils condescendraient à ne pas être plus fiers que le soleil!

On ne leur demande pas d'intervenir dans la question du quart d'heure, dans le problème de la mi-

nute, dans le ministre à faire et à défaire; on leur demande de ne pas s'abstraire de la vie et de s'intéresser au travail de leur siècle. On ne leur demande pas d'être les commis de la politique, on leur demande de ne pas être les déserteurs de l'humanité. On leur demande de ne pas ignorer le temps dont ils sont, de ne pas passer auprès des misères et des aspirations publiques, comme le prêtre de l'Évangile auprès du blessé, les yeux cloués sur leur livre. Sans descendre à l'éphémère, ils peuvent avoir une influence générale et permanente, même sur les détails qu'ils dédaigneront. Ils agiront sur ceux qui agissent. Ils feront plus que les lois, ils feront les législateurs.

Le poëte est le civilisateur rayonnant. L'art complet, c'est le mélange du beau et de l'utile; c'est la fusion de l'idéal et du terrestre, de l'infini et du progrès. L'art prend l'homme par la pitié, et l'incline fraternellement sur les plaies saignantes; il le prend par l'admiration, et lui lève le front vers les vérités splendides.

Il n'y a de vrai chef-d'œuvre que celui qui satisfait à la fois l'artiste et le philosophe.

Voilà ce qu'il faut dire à l'art égoïste. Mais, en même temps, il faut dire à l'utilité qu'elle n'est pas tout, et qu'elle ne peut pas se passer de la beauté. Et il faut lui dire que l'utile n'est pas toujours beau et que le beau est toujours utile.

Il l'est plus ou moins, mais il l'est toujours.

Même à son insu, même malgré lui, le beau est bon. Le beau, c'est le soleil moral, c'est de la lumière et de la fécondité. Les beaux vers sont des progrès comme les rayons sont des épis. Il ne dépend pas de la poésie d'être égoïste, du génie d'être avare.

Un rossignol qui chante, l'ombre d'un saule sur un étang, une jeune fille au front chaste, toute beauté attendrit le cœur de l'homme.

Les étoiles ne passent pas la nuit à réciter la *Civilité puérile et honnête*, et elles n'en donnent pas de moins bons conseils pour les donner sous forme de clartés.

Les roses ont fait plus d'honnêtes gens que les lois.

Jersey, septembre 1855.

XXXIX.

LA DANSE DES ROSES.

Les quarante-huit petites filles, ayant chacune des guirlandes de roses dans les mains, se mettent à danser, à courir, à tourbillonner, d'un tel mouvement que l'œil s'y trouble et ne voit plus qui sont les fleurs ni qui sont les filles. Les fleurs elles-mêmes ne le savent plus bien, et, croyant, aux roses du teint, que ces enfants sont de leur famille, se livrent et jouent avec elles comme avec des sœurs. Les fleurs s'y prêtant, cela devient une fête, une gaieté, un délire.

Les danseuses font de leurs bouquets des cerceaux et des cordes à sauter, les tressent en corbeilles où elles accumulent leurs têtes fraîches comme des fruits cueillis à peine, les dressent en allées et en

berceaux sous lesquels leur danse effrénée s'emporte à perte de vue, les creusent en grottes où elles s'enfoncent en valsant jusqu'au vertige. Et toujours les grosses fleurs aident les petites filles, et c'est ravissant ces groupes de roses et ces touffes d'enfants.

Oui, les fleurs jouent, oui, elles comprennent, oui, elles sont gaies, oui, elles sont tristes, oui, elles ont une âme, oui, elles aident les enfants, et les hommes, et les femmes! Demandez à ces filles du peuple qui mangent une bouchée de moins pour avoir un rosier de plus! Dans la chambre la mieux fermée et la plus virginale, il se glisse toujours un ami pour lequel le cœur est tout grand ouvert, auquel on ne cache rien, qui tient une bonne place dans la vie, parfois la première, — et qui n'est souvent qu'un œillet.

Les fleurs ont l'affection de ces humbles travailleuses qui ne veulent pas aimer malhonnêtement et qui veulent cependant aimer. Il y a bien les oiseaux, mais les oiseaux sont bavards et finissent par importuner dans les moments où l'on souffre. Il faut être heureuse pour se plaire dans leur compagnie. Ils parlent tout haut, tandis que les fleurs ont l'attention délicate de parler tout bas. Un moineau est un camarade, une giroflée est une sœur.

Qui ne les a remarquées avec attendrissement dans quelque mansarde, qui ne les a remerciées, qui ne les a bénies, ces douces consolatrices, souriant

au moindre rayon, résignées au pot de terre qui est leur cage à elles, conseillant à leurs pauvres maîtresses la résignation, et mêlant une signification plus charmante à ce mot qui est au bout de la tâche : — Respirons !

Septembre 1846.

XL.

REPROCHE AUX COMÈTES.

Sur notre instante prière, il ouvrit le beau secrétaire chinois, et, comme ce millionnaire d'idées était en humeur de prodigalité, il nous dit de choisir ce que nous voulions, ode, roman ou drame. Les trente tiroirs du charmant meuble débordaient de manuscrits accumulés, le bois faisait des efforts inouïs pour en posséder des quantités impossibles, le laque s'écaillait et laissait tomber par endroits sa peinture superbe, lâchant un oiseau d'or pour retenir une strophe.

Nous hésitions entre ces étages de merveilles, malheureux à force de bonheur, comme une femme entre des dentelles et des perles. *Notre-Dame de Paris* nous disait : choisis le roman, et les *Voix intérieures :* choisis les vers ; mais *Marie Tudor* nous

criait : prends le drame. Ne pouvant nous décider, un de nous ferma les yeux, et toucha du bout du doigt un tiroir au hasard. Le hasard fut pour le roman.

Donc, je l'entendis, le commencement de cette épopée des *Misérables*, qui dépassera, je le prédis sans peur, la fortune miraculeuse de *Notre-Dame de Paris*. Et les heures passèrent, et la nuit se consuma, et de minces raies de jour firent pâlir la lampe, et mon émotion fut telle qu'aujourd'hui, après deux mois, je ne pense pas à ces pages sacrées sans me sentir troublé à un point indicible. Je ne reprendrai parfaitement mes sens que quand la publication de ce poëme unique me permettra d'en parler et de répandre au dehors l'admiration qui m'étreint la gorge.

Qu'il soit donc terminé vite, et publié aussitôt, ce livre sombre et rayonnant, si impitoyable et si tendre ! Et si celui-là n'est prêt que demain, il nous faut aujourd'hui les autres, les drames, les vers, tout ce qui est achevé, tout ce qui n'a pas d'excuse pour nous faire attendre. Chose étrange à penser, qu'il existe des Ruy Blas ignorés, vivants, debout, entiers, la chair sur les os, le style sur l'idée, immenses inconnus.

Rien n'annonce à l'univers l'éclosion de ces drames et de ces poëmes qui tiendront cependant tant de place dans son plaisir et dans sa rêverie. Nul ne pourrait nommer l'heure exacte où sont venus au

monde *Prométhée* et le *Misanthrope*. Cette réflexion m'a toujours profondément attristé, et je ne songe pas sans un serrement de cœur à l'isolement et à l'obscurité dans lesquels ont été créés ces amis éternels qui consolent l'humanité en pleurant avec elle. Pendant qu'ils naissaient, les hommes étaient probablement occupés de quelque distraction stupide, et rien ne les a prévenus d'un événement si important pour eux. La nature elle-même n'a pas eu l'air de s'en apercevoir. Cela vaudrait pourtant bien la peine que quelque chose bougeât; à l'instant où Hamlet daigne honorer notre globe de sa présence, tout devrait s'émouvoir, il devrait jaillir du sol des fleurs extraordinaires, l'air devrait s'emplir de musiques célestes, les étoiles devraient se rapprocher pour voir, les comètes devraient accourir effarées! Mais la nature n'est pas plus attentive que les hommes à ces glorieuses époques. Desdemona et la Esmeralda sont nées peut-être par un temps pluvieux, par le froid, par la bise, à l'angle d'une rue déserte ou sur une falaise désolée. De sorte qu'après le premier moment d'enivrement et d'extase, leurs poëtes ont pu les considérer avec un amer sentiment d'anxiété et mettre en doute la divinité d'une idée dont l'apparition était si indifférente au monde.

Est-ce donc ce doute qui fait que les manuscrits se cramponnent aux secrétaires et refusent d'en sortir? car voici longtemps que notre poëte n'a rien publié, et que les libraires et les directeurs de théâtre

usent inutilement les marches de son escalier. Est-ce manque de foi en lui-même? Mais non ; le génie sait qu'il est le génie ; il peut avoir un instant de trouble, mais il ne tarde pas à se reconnaître. Sans cette conviction fortifiante, les plus robustes reculeraient dès le premier jour devant les inimitiés embusquées, devant les injures, devant les éponges de fiel, devant toutes les bêtes rampantes et, lutte plus redoutable, devant la pensée. Milon de Crotone est mort pour avoir tenté d'ouvrir un arbre; mais ouvrir le cœur humain, quelle autre tentative! Je ne partage pas le préjugé vulgaire qui attribue aux hommes supérieurs une modestie puérile et niaise; je suis persuadé, au contraire, que la première condition du génie est un orgueil sans bornes. Il faut croire à la solidité de ses reins pour mettre l'humanité dessus.

L'œuvre étant grande, elle appartient au monde. Les maîtres modernes, si pénétrés des misères sociales, n'ont pas besoin qu'on leur apprenne que les poëtes sont des civilisateurs et des guérisseurs. Eh bien, ceux en qui Dieu a mis cette puissante source de vie ont-ils le droit de la murer en eux? N'est-ce pas leur plus impérieux devoir de la faire couler à travers les intelligences? En retenant et en dérobant, pendant des années entières, les sublimes effusions qui feraient germer dès aujourd'hui tant de bons sentiments, ne commettent-ils pas le délit de boucher une fontaine publique? Et les hommes qui meurent durant ces années avares! Ils meurent sans avoir

connu le livre duquel dépendait peut-être leur transformation. Qui répondra de l'état de leur âme, sinon les penseurs qui pouvaient la modifier et qui ont négligé de le faire? Pour ma part, je déclare aux poëtes qui s'endorment dans l'indifférence que j'ai absolument besoin de leurs leçons, que je ne me sens civilisé qu'à moitié, que je ne suis encore qu'un barbare mal dégrossi, et que, s'ils me laissent mourir dans cette situation, je les dénoncerai formellement au juge suprême.

Septembre 1847.

XLI.

PASCAL.

Pascal avait vingt-trois ans et était éperdu des mathématiques, quand un de ses amis lui fit lire un petit discours de Jansenius, intitulé : *De la Réformation de l'homme intérieur*, dans lequel était blâmée « la recherche des secrets de la nature, qui ne nous regardent point, qu'il est inutile de connaître, et que les hommes ne veulent savoir que pour les savoir seulement ». Cette phrase jeta une étrange clarté dans l'esprit de Pascal, et il se vit subitement. Il s'aperçut que les mathématiques n'étaient qu'un symptôme, et qu'il était atteint de ce mal organique et incurable, la curiosité. Son catholicisme s'effraya. Il courba la tête ; il renonça aux mathématiques.

Mais ce ne fut là qu'une guérison superficielle et insignifiante. Le dedans n'en fut que plus attaqué. La

science était une issue ouverte à l'inquiétude intérieure. La peau fermée, l'humeur s'engorgea au poumon.

Pascal ne tarda pas à comprendre combien ce remède était dérisoire. Il reprit ses études, puis les quitta une seconde fois. De vingt-trois à trente-deux ans, ce fut un flux et reflux perpétuel. Il flotta de l'obéissance à la révolte, incertain, cherchant la science et la repoussant, voulant étudier et n'osant pas, Hamlet de la pensée.

Il faut dire qu'il était malade. Au fond de ces infirmités morales, il y a toujours une infirmité matérielle. Hamlet a « l'haleine courte ». Pascal fut de très-bonne heure paralysé des jambes et du gosier, au point de ne pouvoir, pendant quelque temps, marcher qu'avec des béquilles et boire que tiède et goutte à goutte. De plus, il avait de continuels maux de tête, des chaleurs aux entrailles, et un tel froid aux pieds qu'il ne pouvait les réchauffer qu'avec des chaussures trempées dans de l'eau-de-vie. Depuis l'âge de dix-huit ans, il ne fut pas un jour sans souffrir. En trois mois seulement, on le purgea quarante-cinq fois.

Par cette curiosité irrésistible, par cette fatale puissance de déduction qui lui faisait réinventer la géométrie à douze ans, il était déjà du dix-huitième siècle. Mais il était venu cent ans trop tôt. Se voyant seul dans son siècle, il eut peur.

Sa sœur raconte que leur père, lorsqu'il surprit

Pascal enfant tête-à-tête avec la trente-deuxième proposition d'Euclide, fut « épouvanté » de son fils. — « O le fils merveilleux qui peut ainsi étonner sa mère! » — dit Hamlet. Cette épouvante que Pascal causa un instant à son père, il se la causa toujours à lui-même.

Donc, le catholique et le savant se battirent en lui. Duel horrible d'un homme avec lui-même, où la blessure qu'on fait on la reçoit!

Il souffrait. Il tâchait de s'étourdir en se lançant furieusement dans la dissipation mondaine. Les fêtes, le grand train, les carrosses, faisaient autour de lui le plus de bruit possible. Singulier effet de la religion, de prendre un esprit à la méditation et de le donner à la débauche!

Un autre effet non moins singulier de la religion ainsi entendue, ce fut de rendre Pascal méchant. Son caractère s'aigrit. A la mort de son père, lorsque sa sœur Jacqueline voulut prendre le voile et eut à s'entendre avec lui pour les affaires de la succession, il se montra d'une difficulté extrême et éleva de misérables chicanes d'argent. Était-ce avidité? Non, certes; mais lui, pauvre grande âme agitée et que tiraillaient en sens inverse la dévotion et le raisonnement, il ne pouvait rencontrer sans ennui et sans amertume les âmes plus calmes qui allaient droit à l'autel et que rien ne troublait en chemin. Il tourmenta sa sœur comme Hamlet tourmente Ophelia.

Comme Hamlet, il eut son apparition.— Un jour

d'octobre ou de novembre 1654, Pascal passait sur le pont de Neuilly dans un carrosse à quatre chevaux: à un endroit sans parapet, l'attelage s'emporta, les deux premiers chevaux roulèrent dans le fleuve, et les deux autres auraient suivi avec la voiture et Pascal, si les traits ne s'étaient rompus. Cet accident fit une telle impression à Pascal qu'à partir de ce temps il vit toujours un abîme devant lui.

Dès lors, tout fut dit. Le pont de Neuilly fut son esplanade d'Elseneur. Depuis ce jour, harcelé par son abîme, comme Hamlet par son spectre, pendant entre ce monde-ci et l'autre, il perdit complétement le goût de la vie. Il répéta partout: « O Dieu! ô Dieu! combien insipides, fastidieuses et vaines me semblent toutes les jouissances de ce monde! » Il n'eut bientôt plus qu'un mot: « Être ou n'être pas! » Son œil fixe regardait son âme. Il errait à Port-Royal comme Hamlet dans le cimetière, ami des cellules, qui sont aussi des tombes.

Au reste, son abîme existait. C'était le dix-huitième siècle, c'était ce siècle de l'analyse implacable, c'était ce doute bouillonnant aux arches de la foi, c'était l'écume des questionneurs terribles, c'était le fleuve Voltaire, c'était le gouffre Diderot.

O Seigneur Jésus-Christ! Pascal se sentait rouler dans ce courant profond, dans la pensée, dans l'enfer. Il ne fut pas seul à trembler. « N'y allez pas! » crie Marcellus. Et Horatio: « Songez-y; la tête vous tourne et le vertige vous saisit, rien qu'à regarder la

mer à une telle profondeur et à l'entendre mugir sous vos pieds. » Une inexprimable terreur s'empara de l'époque entière. Avec quelle angoisse tous se rejetèrent en arrière et se retinrent au bois de la croix !

La pensée s'épouvanta elle-même ! L'humanité, habituée à être maintenue par l'Église, frémit à l'idée de la voir disparaître et de rester tout d'un coup livrée à sa propre direction. Elle fut comme l'enfant à qui l'on ôte ses lisières : elle ne voulut plus faire un pas ni un geste. Elle s'assit par terre en pleurant. On s'étouffa aux portes des cloîtres. Adam renia Ève encore une fois, et revint lâchement à ce vil paradis de l'ignorance satisfaite et de la béatitude stupide.

Mais on ne retrouve pas l'Éden. La responsabilité, une fois entrée dans l'homme, ne le lâche plus. On n'abdique pas la conscience.

Les inquiétudes de Pascal le suivirent à Port-Royal, et les doutes, et l'aigreur, et la colère. Il en voulait aux croyants de leur certitude, aux athées de leur audace, aux indifférents de leur insouciance. Il faisait de son cœur un réservoir de satire qui déborda dans les *Provinciales*. Les jésuites, avec leurs mille façons d'alléger l'âme et de mettre ce monde et l'autre d'accord, irritaient jusqu'à la passion ce sévère esprit où la contradiction était si violente, et qui jetait la vie à terre de peur que le poids ne fît plier Dieu !

Ce monde et l'autre ensemble? impossible. Il faut

choisir. C'est le cri des *Pensées*. Et quant à Pascal, son choix est fait. Il a pris le ciel.

Qu'est-ce, en effet, que la minute de bonheur mélangé que nous pouvons avoir ici, auprès du bonheur éternel? Divertissement, jeu de paume, flambeaux, fanfares, que Pascal méprise tout cela, c'est peu de chose; mais il méprise de même l'affection : « S'il y a un Dieu, il ne faut aimer que lui, et non les créatures. » Il commence par lui-même, et se haït, et ne veut pas qu'on l'aime : « La vraie et unique vertu est de se haïr... Nous sommes coupables si nous nous faisons aimer. » Et ce qu'il ne demande pas aux autres, il ne le leur donne pas. Il n'aime personne. Lorsque sa sœur Jacqueline mourut, il ne dit que ce mot : — Dieu nous fasse la grâce d'aussi bien mourir! Il se fâchait quand les enfants de son autre sœur embrassaient leur mère.

Dans ce renoncement total, il avait un dur auxiliaire : la maladie. Il a dit là-dessus une parole terrible : « La maladie est l'état naturel des chrétiens. » Et il a fait un aveu non moins lugubre à propos de la mort de son père : « Ne nous affligeons pas de la mort des fidèles. Nous ne les avons pas perdus au moment de leur mort; nous les avions perdus, pour ainsi dire, dès qu'ils étaient entrés dans l'Église par le baptême. » Est-ce bien vrai, Pascal, que ta religion c'est la maladie et que ton baptême c'est la mort?

Donc, il méprise toute la terre. Et si vous lui

dites que la terre, ce n'est pas seulement le plaisir et l'affection égoïste, la cavalcade dans la forêt et la causerie du foyer, les lèvres des femmes sur vos lèvres et les petits bras des enfants à votre cou, que c'est aussi le travail humain, le vaste dévouement, l'effort vers le bien de tous, le progrès social, la réalisation de la justice et de la vérité, Pascal sourit de pitié. La justice terrestre! la vérité terrestre! « Plaisante justice qu'une rivière borne! Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà. » Les peuples sont dans l'obscurité; qu'ils y restent. La vie ne vaut pas qu'on essaye de l'améliorer. Gouvernement, législation, civilisation, misères que dédaignent les esprits sérieux. Aristote et Platon ne s'en sont occupés un peu que pour se distraire de soins plus graves: « Quand ils se sont divertis à faire leurs lois et leur politique, ils l'ont fait en se jouant. C'était la partie la moins philosophe et la moins sérieuse de leur vie. La plus philosophe était de vivre simplement et tranquillement. S'ils ont écrit de politique, c'était comme pour régler un hôpital de fous. Et s'ils ont fait semblant d'en parler comme d'une grande chose, c'est qu'ils savaient que les fous à qui ils parlaient pensaient être rois et empereurs. » Mais Aristote et Platon ont été trop bons; la justice n'est nulle part; la force la remplace, et suffit. L'homme discuter son gouvernement, faire sa loi, quel désordre! Pascal admettait la royauté héréditaire, un peuple légué comme un troupeau, vingt millions d'hommes pos-

sédés par un enfant; — et, un jour qu'Arnaud et Nicole soutenaient devant lui l'infaillibilité du pape, ce catholique se trouva mal. C'est que le roi était fatal au lieu que le pape était élu.

Il ne croit pas même l'homme capable de désirer: « Seigneur, je ne vous demande ni santé, ni maladie, ni vie, ni mort; mais que vous disposiez de ma santé et de ma maladie, de ma vie et de ma mort, pour votre gloire, pour mon salut, et pour l'utilité de l'Église et de vos saints, dont j'espère, par votre grâce, faire une portion. Vous seul savez ce qui m'est expédient; vous êtes le souverain maître, faites ce que vous voudrez. »

Et, après qu'amusements, affections, initiative humaine, inventions, perfectionnements, jusqu'au désir, Pascal a pris toute la vie et en a fait un auto-da-fé à son Dieu jaloux, il lui vient un frisson atroce: — S'il n'y avait pas de Dieu ? La preuve de Dieu. Pascal la cherche partout. De quel Dieu ? du Dieu de son temps, du Dieu catholique, car, si l'on change celui qui est, on pourra changer celui qui sera, et l'âme ne sera jamais tranquille. Si Voltaire nie l'enfer, Diderot niera l'autre vie. Le Dieu des peines éternelles, c'est celui-là que veut Pascal, et rien n'est plus lugubre que ce grand esprit tâchant de se prouver l'enfer qui le terrifie.

Pascal cherche la preuve de Dieu partout, dans la Bible, dans l'Évangile, dans les prophéties, dans les miracles, et ne la trouve nulle part. Eh bien! tant

mieux! « S'il y a un Dieu, il est infiniment incompréhensible... Qui blâmera donc les chrétiens de ne pouvoir rendre raison de leur créance? Ils déclarent, en l'exposant au monde, que c'est une sottise, *stultitiam*, et puis vous vous plaignez de ce qu'ils ne la prouvent pas! S'ils la prouvaient, ils ne tiendraient pas parole; c'est en manquant de preuve qu'ils ne manquent pas de sens. » Et lorsqu'il s'est bien démontré par le raisonnement que le raisonnement est incapable de rien démontrer, lorsqu'il s'est bien convaincu que la preuve de Dieu est introuvable et que c'est heureux qu'on ne la trouve pas, — il se remet à la chercher.

Et il veut qu'on la cherche avec lui. Ce qui exaspère surtout cet immense malade, c'est l'indifférence, qu'elle rejette ou qu'elle accepte. Il envie avec mépris ceux qui ont une autre préoccupation que celle-là, les gens de plaisir, les hommes d'action, les chasseurs, les conquérants, les Fortinbras.

Mais quoi! nul moyen de voir Dieu? Si fait, il y en a un. Lever la tête, regarder en haut? Non; baisser le front, s'agenouiller, s'humilier. Beaucoup sont arrivés à croire « en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira. » — Le christianisme, qui avait commencé par faire l'homme Dieu, finissait par le faire bête.

Ne cherchez pas et vous trouverez. Crevez-vous les yeux pour voir.

A genoux, sceptiques! à confesse, athées! Pascal offre son Dieu à l'essai, avec faculté de le rendre, s'il ne va pas.

Et pourquoi le rendriez-vous? Calculez. Il n'est pas sûr que l'autre vie existe, mais il n'est pas sûr qu'elle n'existe pas. « Croix ou pile; si vous gagnez, vous gagnez tout; si vous perdez, vous ne perdez rien. » Qui pourrait hésiter? Et Pascal en arrive à mettre au paradis comme on met à la loterie.

Peur de Dieu et peur que Dieu ne soit pas; terreur de l'enfer et terreur du néant, écrasement de la vie terrestre, immolation de l'homme, et de quel homme! suicide du génie, la pensée qui s'arrache les entrailles et qui les brûle sur l'autel, — et, en même temps, la vie qui résiste, l'humanité qui ne consent pas à mourir, l'esprit qui ne veut pas de ce Dieu meurtrier de l'esprit, le déchirement, l'anxiété, l'horreur d'avoir sacrifié tout à rien, — voilà le désespoir, voilà les sanglots, voilà le râle des *Pensées*, lambeaux sanglants d'une raison hachée par le catholicisme, tronçons convulsifs du serpent de la Genèse.

Bientôt le suicide de Pascal ne fut plus seulement intellectuel. La ruine de l'esprit n'allait pas assez vite, le corps était plus aisé à défaire, et les progrès de la mort y étaient plus sensibles. La plume s'arrête de pudeur et de douleur devant une telle infirmité d'un tel homme. Le moment et le lieu n'étaient pas

doux pour la chair. M. Hamon n'allait qu'en guenilles et mangeait le pain des chiens. M. de Pontchâteau s'était mis un beau jour à ne plus changer de chemise. Ces religieux avaient cette idée de la religion. Leur Dieu grotesque regardait du côté de Port-Royal et se disait : — Allons, bon ! la chemise de Pontchâteau commence à être d'une belle saleté, elle va tomber en loques, voilà une bonne journée ! — Pascal donna tête baissée dans ces infimes pratiques. Sinon le linge, il proscrivit le balai ; les araignées étaient maîtresses de sa chambre ; il se régalait de poussière. Mais ceci n'est rien, — il avait, à nu sur la chair, une ceinture de fer à pointes saillantes, « et, lorsqu'il lui venait quelque pensée de vanité, ou qu'il prenait plaisir au lieu où il était, ou quelque chose de semblable, il se donnait des coups de coude pour redoubler la violence des piqûres ».

Au secours, Molière ! au secours, Cervantes ! Voltaire, Diderot, au secours ! au secours, ceux qui vivent, et ceux qui sont morts, et ceux qui ne sont pas nés !

Villequier, septembre 1848.

XLII.

DON QUICHOTTE.

Si nous nous faisions saints? dit Sancho à don Quichotte. « Douze coups de discipline qu'on se donne bien à propos sont plus agréables à Dieu que deux mille coups de lance qui tombent sur des géants, des lutins ou des endriagues. » Sancho dit cela; mais attendez, tout à l'heure il sera pris au mot, et vous verrez ce qu'il fera.

Don Quichotte, lui, accepte franchement ces pénitences. Les solitudes et les austérités lui vont. Il se cloître dans la montagne Noire : — « Ne faut-il pas, Sancho, que je déchire mes habits, que je jette mes armes pièce à pièce, que je saute la tête en bas sur les rochers, et que je fasse mille autres choses de cette nature qui te donneront de l'admiration? Je suis résolu de ne manger que les herbes de ces prés

et les fruits de ces arbres, et la finesse de mon affaire consiste à mourir de faim. Reste seulement le temps d'un *Credo.* » — « Et, défaisant ses habits, il demeura nu de la ceinture en bas, et fit deux sauts en l'air, se donnant du talon contre le derrière, puis deux culbutes, la tête la première et les pieds en haut, découvrant de si agréables choses que Sancho tourna promptement bride pour ne pas les voir davantage, et s'en alla fort satisfait de pouvoir jurer sans scrupule que son maître était complètement fou. » Es-tu assez parodié, Pascal?

A Sancho maintenant! Il s'agit d'une bagatelle: trois mille six cents coups de fouet à s'appliquer solidement sur les reins, et Dulcinée sera désenchantée: l'âme sera délivrée du purgatoire et reprendra sa forme première. Trois mille six cents coups, c'est pour rien; « il n'y a point de si faible enfant de la doctrine chrétienne qui ne s'en donne autant par mois ». Sancho s'en moque bien, de la doctrine chrétienne! il refuse largement. Tout le monde le supplie et le menace. Dulcinée: « Poltron! cœur de poule! scélérat! » Don Quichotte: « Si je vous prends, veillaque de paysan, je vous pendrai à un arbre! » Le duc: « En vérité, ami Sancho, vous y faites un peu trop de façons. Il faut que vous vous fouettiez, ou vous ne serez pas gouverneur. » La duchesse: « Hé! allons, courage, Sancho! où est le cœur, mon cher ami, vous qui êtes si raisonnable? Il faut mépriser ces coups de fouet, mon enfant, et rejeter vos répu-

gnances, qui sont des tentations du démon. » Seul contre tous, Sancho n'ose pas résister. Il consent aux trois mille six cents coups, pourvu qu'on lui laisse le choix du moment. Mais aucun moment ne lui semble bon.

Ils vont, son maître et lui, enfourcher le cheval aérien et s'en aller combattre le géant Malambrun, à cinq mille lieues; Dieu seul sait s'ils reviendront; don Quichotte juge que Sancho ferait prudemment de s'acquitter de sa pénitence. Sancho s'emporte: « Il faut que vous soyez fou! Vous voyez que je vais m'asseoir sur la croupe dure d'un cheval de bois, et vous voulez que je m'y prépare en m'écorchant le derrière! »

Sancho ne peut jamais se résoudre à s'étriller; il hésite tant, que don Quichotte prend le parti de lui venir en aide. L'essentiel est que Sancho reçoive trois mille six cents coups; de quelle main il les recevra, question secondaire. Donc, une nuit qu'ils sont dans une forêt, et que Sancho dort au pied d'un arbre, don Quichotte détache les étrivières de Rossinante, s'approche doucement de Sancho, et commence à lui défaire l'aiguillette de ses chausses. Sancho se réveille en sursaut et ne veut pas être fouetté. Il promet de se fouetter lui-même dès que l'envie lui en viendra; mais don Quichotte ne le croit plus et continue à tirer les chausses. Alors Sancho se révolte, et, pour la première fois de sa vie, se bat avec son maître. La chair, décidément, ne veut pas de ces

mortifications! Le corps se redresse sous l'exigence de l'âme. La terre saisit le ciel. Sancho étreint don Quichotte, lui donne un croc-en-jambe et le jette bas.

Adieu donc les macérations! Pas encore. Tout à la fin du poëme, Sancho se résigne à se fustiger — pour quatre cent douze livres dix sous; et, en effet, il se caresse la peau sept ou huit fois avec la sangle du bât de son âne; mais les trois mille cinq cent quatre-vingt-douze coups qui restent, il aime mieux en gratifier la peau des arbres. Il passe deux nuits à écorcher le bois, en poussant de gros soupirs, et don Quichotte, à distance, compte dévotement les coups sur son rosaire, et demande à Sancho de les modérer.

La pénitence de Sancho dans la forêt, après la pénitence de don Quichotte sur la montagne, deux caricatures des pénitences : Sancho les raille en les faisant par grimace, don Quichotte les bafoue en les faisant sérieusement.

Nous en avons assez de l'idéal! Nous en avons trop de l'esprit qui torture la matière, de l'âme qui nie le corps, du ciel égoïste! C'est l'égoïsme du ciel que Cervantes frappe dans don Quichotte. Chevalier errant ou chartreux, qu'importe? « Nous ne pouvons être tous moines, dit don Quichotte; il y a plusieurs voies par où Dieu conduit les siens au ciel. La chevalerie est une espèce de religion. »

Ainsi, les voilà côte à côte, sur les chemins, dans les fondrières et dans les aventures, dans tous les accidents du terrain et de la terre, l'âme et le corps, l'idéal et le réel, l'imagination et la vie, l'aspiration et l'appétit; don Quichotte cherchant le bien à faire et le mal à défaire, les femmes à protéger, les géants à combattre, et pour récompense les blessures mortelles, Sancho espérant une île; don Quichotte plein de Dulcinée, des enchanteurs, des mystères, Sancho affamé de vache à l'oignon et de forts pieds de veau; don Quichotte roide, haut sur son grand cheval maigre, Sancho lourd, sur son âne, pour être plus près du sol, où ses pieds touchent presque.

Pied à terre! ventre à terre! L'homme a besoin de baiser le sol nourricier après ces extravagances dans les espaces. Le positif, et rien de plus; il n'existe rien au delà de ce qu'on voit et de ce qu'on touche. Enrichis-toi par le travail et par l'économie, marie ta fille, laboure ton champ, fais ce que font les autres; quiconque sortira de la vie usuelle prendra les moulins pour des géants, vaincra des armées de moutons et se fera arracher les dents par les frondes des bergers.

D'abord, pas de livres. Les livres, c'est du ciel. La première chose qu'il faut faire, c'est de brûler tous les livres de don Quichotte et de murer la porte de sa bibliothèque. Et lui, le livre vivant, Cervantes lâche après lui toute la meute des déboires et des ironies.

Don Quichotte est rossé de toutes les façons, à coups de poing par Cardenio, à coups de lance par le muletier, à coups de bâton par les Yangois, à coups de pierres par les bergers, à coups de lampe par l'archer, à coups de cornes par les taureaux. Ses trois expéditions ont des retours piteux. La première fois, il est ramassé à demi mort par un paysan qui le rapporte sur son âne comme un paquet: la seconde, il est ramené en cage comme une bête féroce; la troisième, il est désarmé par le chevalier de la Blanche-Lune.

Bâtonné, piétiné, humilié, ce n'est rien; il lui arrive mieux que cela : il est fêté. Les ducs le recherchent : « Que le grand chevalier de la Triste-Figure nous fasse l'honneur de nous accompagner, et vienne, s'il lui plaît, à un château que j'ai ici près, où madame la duchesse et moi lui ferons le meilleur accueil que nous pourrons, comme nous avons accoutumé de faire à tous les chevaliers errants qui nous viennent voir. » Et, cette fois, c'est un vrai duc et une vraie duchesse, et le château n'est pas une auberge, et don Quichotte a la meilleure place à table, et il chasse le sanglier, et les filles trahies implorent le secours de sa lance. Pauvre don Quichotte, s'il n'était pas fou, il le deviendrait. Comme le duc et la duchesse s'amusent de lui! comme ils se moquent de lui! comme ils lui inventent des Dulcinées qu'on désenchante en se fouettant, des comtesses qui ont de la barbe, des îles en terre ferme pour son écuyer,

des chevaux aériens en bois, et de belles filles qui viennent le tenter effrontément dans son lit! comme ils n'ont aucun scrupule! comme ils sont convaincus que toute plaisanterie est permise contre lui! comme ils sont sûrs qu'ils sont les sages et lui le fou! comme ils sont certains d'être la réalité, le bon sens, la santé, le vrai!

Et cependant, qu'est-ce que ce bon sens qui passe le temps à se divertir d'un fou? Qu'est-ce que ce bon sens qui ne voit rien de mieux à faire que de déguiser des laquais en femmes et Sancho en gouverneur? Ce duc et cette duchesse sont vraiment bien graves, bien sérieux, bien raisonnables, et ont bien le droit de rire de la folie des autres!

Et dans tout le livre, voyons les choses naturelles et vulgaires que traversent les aventures invraisemblables de don Quichotte; voyons la vie réelle en face de la vie chimérique. Des femmes toutes parfaitement belles; Dorothée : « Tous ceux qui étaient dans l'hôtellerie trouvèrent Dorothée admirablement belle »; Luscinde : « Le voile qu'elle avait sur la tête tomba et fit voir une beauté incomparable »; Zoraïde : « Tous ceux qui la virent demeurèrent d'accord qu'elle n'était pas moins belle que les deux autres »; Claire : « Elle surprit tous ceux qui étaient dans

l'hôtellerie, et ils ne la trouvèrent pas moins belle que Dorothée, Luscinde et Zoraïde »; une montagne où viennent vivre en plein air les amoureux désespérés; une auberge où tout le monde se retrouve, Sancho et le curé, Dorothée et Fernand, Luscinde et Cardenio, où les esclaves évadés d'Alger retrouvent des frères qu'ils n'ont pas vus depuis vingt-deux ans; des noces de Gamache où Cervantes fait pour un paysan ce que Molière a fait pour Louis XIV, des vers, des ballets et des allégories, où tout passant, en attendant le dîner et pour se mettre en appétit, peut manger une poule et un oison, où les amoureux pauvres supplantent les riches en se fichant des coups d'épée dans un tuyau de fer-blanc; des forêts où l'on est abordé par des bergères habillées de brocart d'or; — voilà ce que don Quichotte rencontre à chaque pas; voilà le monde régulier, incontestable, ordinaire, commun, qui trouve la chevalerie errante une chose si bouffonne et si impossible.

Et Sancho! Les livres ne lui ont pas grisé l'esprit: il ne sait pas lire! l'idéal ne lui métamorphose pas les plats à barbe en armets de Mambrin, il prend les moulins pour des moulins et les moutons pour des moutons, il aime mieux manger son soûl au bas bout de la table que de se retenir à la place d'honneur, il est pour tout ce qui emplit le ventre ou la bourse, les batailles le séduisent peu, il est prudent, il est pratique, il ne s'éreinte pas à chercher le propriétaire des écus d'or qu'il trouve dans les valises, il se

fait payer par son maître des coups qu'il ne se donne pas, il pousse le bon sens jusqu'aux frontières de l'escroquerie, il voit que don Quichotte est fou, il lui présente trois paysannes pour trois princesses; — seulement, don Quichotte n'a qu'à lui faire un signe, aussitôt cet homme si avisé et si clairvoyant plante là sa charrue, sa femme et sa fille, et va chercher les jeûnes et les coups de bâton à la suite de cet aveugle.

Enseignement profond, que Sancho soit l'écuyer de don Quichotte, que le positif tout seul soit aussi fou que l'idéal tout seul, et de la même folie! que le duc et la duchesse, et Dorothée, et Cardenio, et Gamache, et tous ceux qui veulent être la réalité en contraste avec l'imagination, l'humanité en haine du livre, la chair contre l'âme, cette vie sans l'autre, soient aussi absurdes que l'imagination sans la réalité et que l'autre vie sans celle-ci!

La vérité, ce n'est ni la matière ni l'esprit, c'est l'esprit et la matière; ce n'est ni cette vie ni l'autre, c'est cette vie et l'autre, et bien d'autres.

S'il fallait choisir entre l'idéal et le positif, don Quichotte aurait raison. Au moins, sa folie est généreuse! S'en aller par les chemins au secours de tous les affligés, provoquer seul toute la méchanceté hu-

maine, se jeter sans hésitation contre une armée, être prêt à toutes les princesses Micomicona qui ont des géants à combattre dans des pays dont le voyage dure neuf ans, c'est extravagant, mais c'est brave. La princesse n'est pas une princesse; le géant est un mensonge; mais ce qui n'est pas un mensonge, c'est l'intrépidité de don Quichotte. Il ouvre la cage des lions monstrueux et les défie. La nuit est noire, le torrent fait un tel fracas qu'il semble tomber des montagnes de la lune, la forêt est pleine de spectres échevelés qui ressemblent à des arbres, et l'on entend de grands coups redoublés avec un cliquetis de fers et de chaînes : « Cher et fidèle écuyer, le cœur me bondit vers le péril, et je suis d'autant plus résolu de le tenter qu'il me paraît plus horrible. » Il se trouve que ce bruit de spectres est le bruit de six maillets à foulon, et Sancho crève de rire. — Mais, dit don Quichotte, « si ç'avait aussi bien été une aventure réelle comme ce n'était rien, est-ce que je n'ai pas fait paraître tout le courage qu'il fallait pour l'entreprendre et pour l'achever? » Il n'est ridicule que par la faute des choses, lesquelles démentent perpétuellement ses croyances surhumaines. Le grotesque ne résulte que de la disproportion de sa nature trop sublime avec une réalité trop infime. Qui des deux a tort, celui qui s'offre tout de suite et tout entier au soulagement de toutes les misères, ou cette vile réalité terrestre qui répond à tant d'efforts magnanimes par tant de lâches trahisons? Laquelle des

deux a tort, l'âme d'être si grande, ou la vie d'être si petite?

Peu à peu, Cervantes n'est plus si sûr que le positif soit tout. Dans la seconde partie de son poëme, il ne veut plus que Sancho soit gourmand. Il ne trouve plus don Quichotte si fou. Il le maltraite moins; il modère la pluie battante de pierres et de lampes; don Quichotte a l'avantage sur le chevalier des Miroirs, sur les partisans de Gamache, sur l'ecclésiastique hargneux, sur le lion. Sa crédulité est moins épaisse; il ne croit qu'à moitié à la caverne de Montesinos, et il prend deux hôtelleries pour des hôtelleries. Cervantes insiste de plus en plus sur les bons côtés de don Quichotte; en dehors de sa manie, c'est une perfection; il est libéral, actif, dur à la peine, éloquent, bienveillant, respectueux avec les femmes, fier avec les hommes. Cervantes fait à cette démence une auréole de toutes les vertus.

Donc, ce n'est pas encore cette fois que l'âme sera vaincue. Pascal désespéré s'enfonce les clous plus avant dans la poitrine. — A toi, Molière!

Guernesey, février 1856.

XLIII.

LES FEMMES SAVANTES.

Guenille si l'on veut, ma guenille m'est chère,

dit Chrysale. Allez lui proposer, à ce Sancho-là, de s'administrer trois mille six cents coups de fouet! Les disciplines, c'est bon pour Tartuffe.

Ici, le positif n'est plus le valet de l'idéal, la dupe d'un fou; il est le père, le mari, le maître de la maison.

Il a maintenant d'autres revenus que les écus d'or qu'on trouve au fond des forêts, et un autre ordinaire que « quelques oignons, deux ou trois douzaines de noix, et le vent qui souffle »; il est riche, il a des laquais qui lui versent à boire et une cuisinière dont il est content; il commande le dîner.

Le barbier et le curé ne brûlent pas tous les

livres de don Quichotte; ils épargnent *Amadis de Gaule*, *Palmerin d'Angleterre*, le *Miroir de la chevalerie*, l'*Histoire du fameux Tirant le Blanc*, la *Fontaine d'amour*, la *Diane* de Montemayor, la *Galatée* de Cervantes, l'*Araucana*, les *Larmes d'Angélique*, etc. Chrysale, lui, veut qu'on jette au feu tous les livres, « hors un gros Plutarque à mettre ses rabats ». — *Don Quichotte* est plein de vers élégiaques et lyriques que Cervantes trouve excellents : « Les vers de Chrysostome parurent assez bons à ceux qui les entendirent. » Quand Cardenio chante : « La beauté du lieu, les vers et l'agréable voix qui les chantait ne donnèrent pas peu d'admiration aux auditeurs. » Les sonnets de don Pedro d'Aguilar « ne furent pas jugés mauvais. » Molière a une autre opinion des sonnets! Dans les *Femmes savantes*, sonnets, épigrammes, odes, madrigaux, ballades, églogues, tout est inepte. Tous les poëtes s'appellent Vadius ou Trissotin! — Sancho supporte patiemment les leçons de beau langage de don Quichotte : « Tu dis que ta femme est dissolue, Sancho? tu veux dire résolue. — Il me semble, répliqua Sancho, que je vous ai déjà prié une ou deux fois de ne pas vous amuser à me reprendre, quand vous entendez bien ce que je veux dire. » Chrysale est moins endurant; la première fois que Philaminte le reprend, il entre en rage et soufflette sa femme et sa sœur de vers cuisants dont la marque leur est restée, et leur jette à la tête leurs livres, et leur lu-

nette, et Mars, et Vénus, et Saturne, et la lune, et l'étoile polaire!

Les injures de Chrysale ont raison, et Molière n'est pas allé trop loin en faisant de Philaminte, de Bélise et d'Armande trois folles. Une juste punition de cet anéantissement de la partie bestiale, c'est qu'il anéantit par contre-coup la partie intellectuelle. Philaminte prend Trissotin pour un poëte, Bélise croit que tout le monde est amoureux des rides, Armande aime Clitandre et le refuse parce qu'il la trouve jolie. C'est bien fait! l'esprit, pour qui elles ont trahi tout le reste, les trahit. Elles méritent bien tous les vers de Chrysale. Amis, Dieu vous préserve de la meilleure des trois! O misère, être le mari d'Armande! Trissotin lui-même n'y songe pas. Elles nous font horreur autant qu'à Chrysale, ces savantes qui ne savent pas être des femmes, ces femelles arides qui, sous prétexte de penser, n'ont ni sens ni cœur. Merci, Molière, d'avoir cinglé jusqu'au sang ces grimaces de l'intelligence!

Mais n'applaudissons pas à contre-sens comme le public, qui croit que le tort de Philaminte est d'être savante. Ah! les femmes ne se contentent pas de raccommoder les chaussettes de leurs maris? ah! elles lisent? ah! elles écrivent? Monstres! Pas de

pitié pour ces femmes qui se permettent d'avoir une bibliothèque et une lunette, pour ces misérables femmes qui osent aimer les vers et les étoiles! Et, toutes les fois qu'une femme se dit qu'après tout elle est une intelligence, et qu'une intelligence n'a peut-être pas pour unique fonction au monde d'arranger des chiffons et de danser au bal, toutes les fois qu'une femme veut aller plus haut, toutes les fois qu'une femme frappe à une de ces portes de l'idéal, philosophie, science ou littérature, on lui lance au talon l'aboiement de Chrysale. On permet aux femmes tout ce qui est art matériel; on leur passe la musique, la peinture, la statuaire; mais la pensée, halte-là! L'archet, le pinceau, le ciseau, c'est posé à terre, elles peuvent y toucher; mais la plume, ça vole trop haut pour leurs petites mains. De par Chrysale, défense aux femmes de penser et d'écrire, après madame de Sévigné, après madame de Staël, après madame de Girardin, après madame Sand! Et Molière, dont on fait le complice de ce préjugé brutal, en pleure dans les astres et ne se console pas de ce chef-d'œuvre.

La faute de Philaminte n'est pas d'être savante étant femme, c'est de n'être que savante; c'est de n'être ni maîtresse de maison, ni mère, ni épouse, ni femme; un homme qui ne serait que savant, et qui négligerait comme elle sa maison et ses enfants, ne serait pas moins ridicule ni moins coupable. Molière aurait pu retourner sa pièce et prendre un

homme pour représenter les inconvénients de l'intelligence abstraite et de l'étude aveugle. Balzac l'a fait dans la *Recherche de l'absolu*, qui est la contrepartie tragique des *Femmes savantes*, et Balthazar Claës engloutissant quatre millions dans son laboratoire, volant sa fille et tuant sa femme, est autrement funeste que Philaminte préférant son observatoire à sa cuisine et s'exagérant la poésie de Trissotin.

Philaminte ainsi comprise, que Molière fasse d'elle ce qu'il voudra. Du moment que ce n'est pas le souci des astres qu'il frappe, mais l'oubli de la terre, il ne frappera jamais trop fort. Philaminte est juste aussi blâmable de nier la matière — que Chrysale est blâmable de nier l'esprit.

Ah çà! vieille bête de Chrysale, lorsque tu as sur la poitrine un bon gilet de flanelle, que tu viens de manger un dîner copieux et que, les pieds aux chenets, tu contemples déjà d'un œil béat le lit où tu vas t'enfoncer dans la profondeur du duvet et de la stupidité, tu ne désires donc plus rien? Tu regardes tomber tes jours l'un après l'autre dans le passé noir, sans t'inquiéter jamais de la main invisible qui te les arrache? L'avenir, la tombe, le gouffre du firmament, rien n'existe pour toi? Tu méprises Philaminte un peu par bon sens, et beaucoup

par bêtise. Si tu n'étais pas une brute, si tu n'étais pas lié à la minute comme la chèvre au piquet, si tu cherchais quelque chose au delà de la touffe d'herbe que tu broutes, tu serais reconnaissant à ta femme de chercher avec toi. Tu ne trouverais pas que le but du mariage est atteint quand l'un travaille à gagner de quoi remplacer les hardes usées et l'autre à recoudre les hardes déchirées. Il ne te serait pas prouvé absolument que l'association de deux âmes n'est qu'une assurance mutuelle contre les coudes percés. Dans les bois, devant la mer, dans un cimetière, dans l'ombre du soir, il y aurait des moments où tu éprouverais le besoin de sentir un esprit dans ta femme, et d'être deux contre le mystère formidable.

Tu es bien fier de ne pas extravaguer, de ne pas perdre ton temps en billevesées. Ce n'est pas toi qui, dans le siècle où Richelieu vient de faire l'Académie des quarante lettrés, proposerais cette Académie-ci :

. . . . Nous voulons montrer à de certains esprits
Dont l'orgueilleux savoir nous traite avec mépris
Que de science aussi les femmes sont meublées;
Qu'on peut faire, comme eux, de doctes assemblées
Conduites en cela par des ordres meilleurs;
Qu'on y peut réunir ce qu'on sépare ailleurs,
Mêler le beau langage et les hautes sciences,
Découvrir la nature en mille expériences,
Et, sur les questions qu'on pourra proposer,
Faire entrer chaque secte et n'en point épouser.

« Mêler le beau langage et les hautes sciences », c'est tout bonnement une des plus grandes idées modernes. Une des folies de Philaminte, c'est l'Institut.

Aussi, Chrysale a beau « décharger sa rate », il ne se sent pas très-robuste contre Philaminte. Ses accès de révolte n'aboutissent qu'à demander grâce. Aussitôt que sa femme hausse la voix, il baisse la tête. Il laisse chasser sa cuisinière parce qu'elle épluche mal ses phrases, il est lâche jusqu'à l'abandon de sa fille, et, sans Ariste, il laisserait marier Henriette à un pédant qu'elle déteste et qu'il déteste. Il ne dit pas à Philaminte, comme Sancho à don Quichotte : « Je confesse que je suis un âne, et que, pour l'être tout à fait, il ne me manque que la queue et les oreilles; si vous voulez me les mettre, je les tiendrai pour bien mises, et je vous servirai comme un âne le reste de mes jours. » Il n'accepte pas la supériorité de Philaminte, mais il la subit. Il est tout-puissant, il est l'homme et le mari, il a la force et la loi, et il tremble. Chose profonde : Chrysale est le maître de Philaminte, et il lui obéit ; il la hait, et il l'a épousée.

Étrange aveu de ces grands poëtes, Molière et Cervantes, qui ont voulu ressusciter le positif en

tuant l'idéal. Ces glorificateurs de la matière font Chrysale effrayé de Philaminte, et Sancho ébloui de don Quichotte.

Molière n'a pas noté les lacunes de Chrysale avec la même sévérité que celles de Philaminte. Chrysale, il faut en convenir, est châtié mollement; Molière l'épargne, et le plaint presque autant qu'il le blâme; il lui trouve du cœur, il lui permet d'être bon pour sa servante, d'aimer sa fille, d'avoir eu vingt ans; un peu plus d'énergie dans le caractère, et Chrysale serait un père parfait. Tandis qu'Armande, Bélise et Philaminte n'ont pas une qualité, pas un charme. Elles sont désespérément sèches, entièrement vides. Molière a contre elles une verve passionnée, une violence de touche, une férocité de sarcasme, tout à fait incomparables. Pourquoi cette inégalité de châtiment?

Parce que, dans ce temps, le danger n'était pas l'excès de matière, mais l'excès d'esprit; parce que l'âme martyrisait le corps; parce que la rêverie commettait des atrocités sur la chair; parce que l'idéal était abominable; parce qu'il y avait une ceinture de fer dont les clous avaient bu du sang de Pascal!

Molière défend la terre contre le ciel, comme ont fait tous les grands, — comme Homère fait blesser

Mars par Diomède, — comme Eschyle épouvante l'Olympe de la menace de Prométhée. S'il existe deux figures différentes et contraires en apparence, c'est Prométhée et Chrysale; l'un, le titan voleur du feu, l'intelligence, l'art, l'esprit, le flambeau; l'autre, le bourgeois épais, la matière, la haine de l'étude, l'éteignoir : eh bien, Chrysale, c'est Prométhée! c'est toujours celui qui résiste à l'oppression d'en haut; chez Eschyle, il dit à la fatalité : l'homme a une âme; chez Molière, il dit à l'ascétisme : l'homme a un corps; c'est toujours l'homme qu'il affirme, qu'il exalte, qu'il fait vivre; c'est toujours le ciel tyrannique qu'il combat, ici dans le dieu Jupiter, là dans l'astre Saturne!

Mais maintenant que la matière n'est plus l'opprimée, ne penchons pas plus du côté de Chrysale que du côté de Philaminte. La vérité n'est pas plus avec le mari qu'avec la femme, elle est entre les deux. L'aspiration éthérée et l'occupation terrestre font bon ménage ensemble et ne veulent pas qu'on les sépare. Que le père gagne le pain de ses enfants et que la mère l'économise, c'est à merveille; mais que la mère, en brodant la collerette de sa fille, et le père, en revenant le soir du cercle où il a bâclé une affaire, aient un regard pour l'infini, et questionnent, lui, les étoiles, elle, les étincelles, étoiles aussi. Et, si ces étoiles-là ne leur répondent pas assez vite, qu'ils interrogent les étoiles humaines, les philosophes et les poëtes, qu'ils causent avec Descartes,

avec Shakespeare et — Chrysale sera furieux s'il veut — avec Molière. Sans aucun doute, le poids de la chair cloue au sol la femme — et l'homme, mais ce n'est pas un motif de nous y coucher à plat ventre. Haut le front! Les pieds à terre, les yeux au ciel.

Prenons *Don Quichotte* et les *Femmes savantes* par le grand aspect, — l'association du corps et de l'âme. Don Quichotte et Sancho sont compagnons de route; Chrysale et Philaminte sont mari et femme.

Guernesey, mars 1853.

XLIV.

L'ATHÉISME DE DIDEROT.

Voltaire malmène Pascal et l'injurie. Les grands chirurgiens sont facilement brusques. Pour la besogne qu'ils ont à faire, la douceur et l'onction seraient des défauts; l'attendrissement ferait trembler le scalpel dans leurs mains. Voltaire rudoie son malade, il le sauve brutalement, il lui ampute ses superstitions, il lui coupe sans pitié cette excroissance de dévotion qui l'empêchait de respirer.

L'ouvrier a été dur, l'œuvre a été tendre. Pour bien juger Voltaire, ne regardez pas son rire, regardez les pleurs de Pascal.

Le dix-huitième siècle en a fini avec ces dévotions impies qui faisaient de l'âme la tourmenteuse de la vie — et la suppliciée de l'éternité. Il en a fini avec ce temps où les vivants frissonnaient, où Anne

de Gonzague ressentait d'avance « toutes les horreurs de l'enfer; digne effet des sacrements de l'Église, » disait Bossuet. Le Dieu féroce, les petites filles elles-mêmes n'en ont plus voulu. « Je t'assure, papa, disait la fille de Diderot, que, si j'avais un enfant et qu'il eût été très-méchant, je ne lui plongerais pas la tête dans une chaudière d'huile bouillante. » Pas de Dieu plutôt que ce Dieu-enfer! Si la résurrection est cela, nous voulons mourir, — et nous voulons vivre! La vie humaine, celle qu'on peut améliorer, et qui dans tous les cas a une fin, voilà la vraie. Vive la vie, et meure l'immortalité! Vive l'homme, et meure Dieu! Meure ce créateur qui ne veut pas qu'on vive, ce meurtrier qui ne veut pas qu'on meure!

Le dix-huitième siècle l'a tué, ce ciel assassin de la terre. Il n'y a que le ciel! avait dit Pascal; Diderot a répondu : il n'y a que la terre! Il avait un fier courage, ce Diderot. Il a été brave devant les hommes et devant Dieu, il a défié la Bastille et le sépulcre, il a haussé les épaules au geôlier et tutoyé le néant.

Le dix-huitième siècle a fait mieux que de dire le ciel impossible, il a fait la terre possible.

Au fond de tous ces égarements spiritualistes du dix-septième siècle, il y avait le malaise social. Alors, aucune liberté, matérielle ni morale; dans la poli-

tique la royauté, dans la conscience la grâce. La terre était une prison. Et dans cette prison, guichetiers, tourmenteurs, la torture, le gibet, la roue, l'estrapade. Ah! l'on conçoit les efforts inouïs qui se faisaient pour sortir de cette réalité. Les extravagances étaient des évasions. On se réfugiait n'importe où, don Quichotte dans la folie, Pascal dans le tombeau, Philaminte dans la lune.

Le dix-huitième siècle a rendu le monde habitable. Il a créé la tolérance, attendri le juge, destitué le bourreau. Il a mis tout en liberté, la pensée et l'action. La prison cessant, les évasions ont cessé. Il a retenu l'homme en le lâchant.

Le dix-septième siècle et le dix-huitième ont cru s'entre-détruire : ils ont collaboré. Pascal aussi a travaillé à l'affranchissement de l'homme. Lequel fait plus contre l'esclavage, l'esclave qui tue ou l'esclave qui se tue? Voltaire a raillé, mais Pascal a souffert. Le catholicisme était déjà pénétré des larmes du martyr de Port-Royal, quand le chimiste de Ferney l'a dissous dans son acide. Le dix-septième siècle aussi a fait la terre! — Et le dix-huitième aussi a fait le ciel! L'athéisme de Diderot est plus religieux que la religion de Bossuet. Diderot a nié Dieu, il ne l'a pas calomnié. Il n'a pas mis la fausse signature de

Dieu au bas de la révocation de l'édit de Nantes. Il a mieux aimé ne pas croire en Dieu que de croire Dieu monstrueux. Il a mieux aimé ne pas croire à la résurrection de l'homme que de tuer l'homme. Lui et ses pareils, le vrai ciel les remercie d'avoir jeté bas le faux. Nous ne verrions pas le visage s'ils n'avaient pas arraché le masque. Vous serez bénis par toutes les religions futures, ô grands athées !

Hauteville-House, mars 1856.

Cette lettre est plus complète dans les éditions postérieures –

XLV.

A ERNEST LEFÈVRE.

I.

Je te voudrais ici, mon cher neveu ; d'abord, parce que je te verrais, et ensuite, parce que tu verrais Guernesey. C'est ravissant ! c'est français comme la Normandie. Nous habitons la capitale de l'île, Saint-Pierre-Port ; imagine-toi Caudebec sur les épaules d'Honfleur. Une église gothique, des rues vieilles, étroites, irrégulières, fantasques, amusantes, coupées d'escaliers, grimpant et dégringolant, les maisons les unes sur les autres afin que toutes voient la mer. Et un port tout petit, où les navires se tassent, où les vergues des goëlettes risquent toujours d'éborgner les fenêtres du quai, où ces immenses oiseaux nichent

dans les croisées. J'aime les petits ports! la mer y est plus grande, et on l'a dans le creux de la main.

Ce petit port aura eu de grandes visites. Chateaubriand, blessé d'un éclat d'obus à l'armée de Condé, malade de la petite vérole, y fut débarqué, dans la traversée d'Ostende à Jersey, par un capitaine qui ne voulait pas qu'il mourût à son bord. La femme d'un pilote eut pitié de lui, le recueillit, le soigna, et il put aller achever de se guérir à Jersey. Chateaubriand mort est revenu se coucher en face de cet archipel où il était venu se coucher malade. Son tombeau, debout sur une butte que la marée sépare de Saint-Malo, semble s'avancer dans la mer pour voir Jersey et Guernesey de plus près. L'océan va et vient de l'île-sépulcre aux îles-refuges, comme le grand dialogue de la mort et de l'exil. J'écoute ce que se disent ces rochers où ce fier naufragé de la monarchie s'est arrêté un moment pour reprendre haleine, Guernesey, première étape de sa traversée, et le Grand-Bé, qui n'est pas la dernière.

Nous n'avons plus notre terrasse de Jersey, le long mur où sautaient les lames, la vaste grève où tu as galopé avec nous, — mais nous avons, à gauche, Aurigny; à droite, Jersey; en face, tout à nos pieds, le Château-Cornet; un peu plus loin, trois îles, Jethou, Herm et Serk; au fond, entre Aurigny et Jethou, entre Jethou et Serk, entre Serk et Jersey, partout, la France.

Les navires passent tout près de nous; le packet

qui te portera cette lettre filait tout à l'heure entre le Château-Cornet et notre jardin. Barques de pêche, sloops, bricks, trois-mâts, bateaux à vapeur, se croisent devant moi presque comme à Villequier; c'est vivant comme la Seine et c'est grand comme la Manche; c'est un fleuve et c'est l'océan; une rue de la mer!

Voilà donc la patrie et la maison que les événements nous ont faites. Nous vivons là, heureux? non; moi, comment le serais-je sans vous trois, ma mère bien-aimée, ta chère mère et toi? et n'avons-nous pas des amis là-bas? Paul Meurice ne manque pas de venir tous les ans, mais combien de mois sans serrer sa main fraternelle! — malheureux? non; une tristesse qu'on veut est encore de la joie; — heureux et malheureux, vaincus et fiers, contents de souffrir!

Nous travaillons. C'est incroyable la quantité d'art que produit cette maison que la politique a produite.

Toute la maison travaille. — La fille fait de la musique charmante. — Le fils aîné, des romans et des drames. C'est tout simple : la littérature, il est né chez elle, il a joué enfant avec les rimes, le style et lui ont été élevés ensemble, lorsqu'il a grandi les phrases bien faites l'ont regardé tendrement. — Son frère traduit Shakespeare. Ce sera bien, n'est-ce pas, Shakespeare traduit filialement par un fils de Hugo? Une singularité de cette traduction de Shakespeare, c'est que ce sera une traduction de Sha-

kespeare; les autres traduisent la traduction de Letourneur. Celle-ci ne connaît que l'édition originale, elle supprime ce que les éditions modernes ont ajouté et restitue ce qu'elles ont supprimé, elle rétablit l'esprit et la lettre, elle abolit cette stupide division en cinq actes dont Shakespeare ne s'est jamais douté, elle n'emmaillotte pas ce géant dans les langes de la tragédie!

Une autre traduction des poëtes, c'est leur biographie. — Madame Victor Hugo écrit la vie de son mari. Personne ne l'eût écrite comme elle. Celle-là peut dire qu'elle n'a pas quitté son mari. Elle a assisté à tout ce qu'il a fait, à tout ce qu'il a dit, à tout ce qu'il a pensé. Elle fait un livre vrai dans les deux sens, renseigné et sincère, qui sera le complément naturel de l'œuvre de Victor Hugo. Car la grande explication de l'œuvre, c'est la vie. Quel commentaire de la maladie imaginaire d'Argan, la maladie réelle de Molière! quelle préface de *Tartuffe*, Molière excommunié! quelle scène du *Misanthrope*, la conversation de Molière avec Chapelle! quel épilogue de don Juan insultant les tombeaux, Molière qui n'a pas de tombeau! De quel homme est fait le poëte, ses malaises, ses bonheurs, ses milieux, ses amis, son mariage, ses enfants, ses morts, annotations nécessaires. Où et quand a-t-il trouvé ce drame? Qu'avait-il dans le cœur? Et qu'avait-il sous sa fenêtre? L'œuvre, c'est la vie et c'est la nature. Les *Mémoires d'Outre-Tombe* sont traversés à tout

moment par de sombres vols d'idées à ailes noires nées des corbeaux que Chateaubriand enfant regardait tournoyer sur l'étang de Combourg.

J'ai une bibliothèque unique! Sais-tu ce que j'ai lu cette année? En fait de poëmes, *Dieu*, la *Fin de Satan*, les *Petites Épopées;* en drames, *Homo*, le *Théâtre en liberté*, les *Drames de l'Invisible;* en lyrisme, les *Contemplations* et les *Chansons des rues et des bois;* en philosophie, un livre que vingt-cinq ans de méditation n'ont pas encore achevé et qui s'appellera : *Essai d'explication;* — j'ai pour bibliothèque les manuscrits de Victor Hugo! Je vais et viens dans ces chefs-d'œuvre où nul n'a pénétré. J'ai des *Ruy Blas* à moi! Émotion inexprimable, d'être seul dans ces mondes inédits, dans ces strophes non touchées, dans la pureté de ces créations, dans la virginité de ces aurores! joie effarée d'Adam le premier jour de l'Éden! — Tu auras les *Contemplations* la semaine prochaine; on imprime les dernières feuilles du second volume. C'est la plus grande œuvre lyrique de ce grand poëte lyrique. Tout le problème terrestre, depuis la plainte du brin d'herbe jusqu'au sanglot du père. Les autres vers du poëte n'étaient à eux tous qu'une partie de sa vie et qu'un côté de la nature. Cette fois, il ne suffit plus que le soleil soit beau, le poëte lui demande qui l'allume, et dit aux rayons : Vous êtes des ténèbres! Cette fois, la nature est interrogée, et répond. Le vent n'est plus un bruit, c'est une voix. La goutte d'eau

n'est plus une perle, c'est une larme. Et il y a tout l'homme! Cela commence au berceau et cela ne finit pas à la tombe. Regard aveugle de l'enfant qui ne voit pas même les pieds nus de Rose, cœur adolescent qu'éblouit l'œil de la femme, esprit viril que passionnent les misères du peuple, ce n'est encore là que la vie, le poëte ne sort pas encore de ce monde-ci; mais quand sa fille meurt, il se jette dans la fosse après elle, il la cherche, il rouvre la bière, elle n'est plus dans le cadavre, il la veut, il fouille, il creuse, il troue, il frappe du front, il pousse du cœur, il va, il perce le globe de part en part, il crève la terre, — et il roule échevelé dans les étoiles.

Nous n'avons plus Ponto, tu te souviens, ce bel épagneul, si aimable et si peu fidèle. Il est parti comme il était venu. Quelques jours après notre installation à Marine-Terrace, nous vîmes entrer un beau chien noir, à longs poils brillants, leste, vigoureux, qui s'invita sans façon à déjeuner avec nous. L'après-midi, une vieille dame, qui le croyait à elle sous prétexte qu'elle l'avait acheté, l'envoya réclamer et reprendre; mais on ne l'avait pas emmené depuis une heure qu'il reparut pour notre dîner. La dame le reprit, il revint; elle l'attacha, il ne dit rien le jour, mais la nuit il aboya tellement qu'elle ne

put dormir, et ce fut la même chose toutes les nuits; elle lui rendit la liberté et lui prodigua les os de côtelette et les carcasses de poulet; il dédaigna les carcasses de la dame et se précipita chez nous. Elle finit par y renoncer et nous l'abandonner; — alors, il nous quitta. Nous fûmes un mois sans le revoir; un soir, nous le rencontrâmes sur la jetée de Saint-Hélier, non pas avec sa vieille maîtresse, mais avec une autre, une jeune fille dont il s'était épris et chez qui il était allé loger. Il nous aborda sans embarras, nous fit mille tendresses, et, nous voyant partir, revint avec nous à Marine-Terrace. Il nous resta trois semaines; puis, un jour que des jeunes gens passaient devant notre porte des fusils sous le bras, il s'en alla chasser avec eux. Il vivait ainsi, nous arrivant quand bon lui semblait, partant quand nous l'ennuyions, choisissant sa maison, ne voulant être à personne, faisant des visites à ses amis. Lorsque nous avons quitté Jersey, nous ne l'avions pas aperçu depuis six mois. Il aura vu un de ses amis s'embarquer et il aura eu envie de faire un voyage.

Nous avons toujours notre chienne de garde, Chougna, chienne de berger, grise, velue, mal peignée, aboyante, aimante, toujours prête à nous sauter au cou avec ses grosses pattes, brutalement tendre, — et nous avons en outre la plus jolie levrette qui soit, Lux, inquiète, délicate, frileuse, peureuse, blanche avec deux taches grises au dos et à la tête qui la font ressembler à un petit cheval sellé

et bridé. J'ai toujours Mouche, ma chatte blanche et noire, habillée pour le bal masqué, ayant au front son loup de velours noir qui laisse voir son menton blanc, ses dents fines et le bout de son nez rose, ayant sur les épaules son manteau de velours noir garni par devant de larges bandes d'hermine. Mais elle n'est guère en humeur de bal; elle est silencieuse, défiante, ténébreuse, sinistre; elle ne joue jamais; lorsqu'on la connaît, son noir a l'air d'un crêpe et son blanc d'un linceul; elle semble savoir qu'elle est née en exil d'une mère née en prison. C'est bien la chatte de la prison et de l'exil, solitaire et belle, noire et lustrée, sombre lumière.

J'appartiens à Mouche et Charles Hugo appartient à Lux; car nous n'avons pas la prétention que ce soient elles qui nous appartiennent. D'ailleurs, est-ce que l'homme n'est pas toujours possédé par ce qu'il possède? est-ce que l'amant ne dépend pas de sa maîtresse? est-ce que le propriétaire n'est pas la propriété de sa maison? Nous sommes tous deux les domestiques de notre chienne et de notre chatte, leurs baigneurs, leurs gardes-malades. Charles aime Lux d'être caressante, de ne pas pouvoir être une minute sans lui, d'être douce, de faire fête à tous nos amis; moi, j'aime Mouche d'être fière, de ne se laisser prendre ni toucher par personne, d'être farouche, de se faire respecter même de moi! Nous soutenons chacun la supériorité de notre passion; c'est notre grande querelle; nous nous attaquons,

non dans nos bêtes, ce serait trop personnel, mais dans nous-mêmes, dans nos goûts; Charles dit que qui se ressemble s'assemble, que le chat n'aime pas et qu'alors c'est la bête des égoïstes; je réponds que le chien aime et qu'alors c'est la bête des égoïstes, de ceux qui aiment pour être aimés, de ceux qui n'aiment pas pour rien; dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu n'es pas. Bah! j'aime les chiens aussi, et je voudrais les réconcilier avec les chats. Les chiens et les chats, la fidélité et la liberté!

Nous n'avons pas que nos chats et nos chiens, nous avons ceux des voisins, qui trouvent la maison agréable, surtout un nain, une sorte de chien-rat très-drôle, un monsieur gros comme le poing, sans pattes, tout rond, une boule, qui s'amuse à se faire rouler par Lux sur la pente du jardin. Telle est la maison du poëte de *Lucrèce Borgia*. Et moi, je suis content que ces pauvres animaux se trouvent bien chez ce grand esprit, et que la maison du génie soit la maison des bêtes.

« Plus j'ai connu les hommes, disait madame de Staël, plus j'ai aimé les chiens. » Il est certain que les chiens sont supérieurs à bien des hommes pour le dévouement, le courage et l'intelligence. Tous les jours, je vais sur la grève et j'emmène Chougna; si tu voyais sa reconnaissance! Mais ce qu'il faut voir, c'est son bain. Les premières fois, l'eau la séduisait peu, elle allait au bord de la lame, y trempait le bout de ses pattes, et c'était fini; si bien qu'une fois

je l'ai prise dans mes bras, je l'ai portée sur un rocher et je lui ai fait faire un plongeon sérieux. Le lendemain, je comptais lui rendre le même service; mais, à cent pas du rocher de la veille, elle a rebroussé chemin et est allée m'attendre sur le port. Pour la punir, j'ai été deux jours sans l'emmener, puis, le troisième jour, j'ai voulu voir ce qu'elle ferait, et je l'ai reprise avec moi. A peine sur la grève, sans un mot de moi, sans un signe, elle a couru vers la mer, a jappé furieusement pour attirer mon attention, est entrée dans l'eau jusqu'au cou, s'est fait couvrir par la lame, et m'a demandé du regard si c'était assez. Et depuis, toutes les fois, elle prend son bain d'elle-même, s'y plonge tout de suite, consciencieusement, et n'en sort que sur mon geste. Intelligence ou instinct, qu'importe le mot? Bêtes, machines, c'est bientôt dit; il existe plus d'une ressemblance entre les bêtes et les hommes, heureusement pour les hommes. Un enfant ne pleure pas plus après sa mère que Lux après Charles. Elle est jalouse comme une femme, et veut mordre si l'on caresse Chougna; Chougna aimait Charles, mais, depuis qu'il lui préfère Lux, elle refuse de sortir avec lui, quoiqu'elle soit ivrogne de plein air. Il y a des cœurs d'anges sous des pelages de caniches. Il y a même des chiens politiques. T'ai-je fait voir Cabot, « le chien des proscrits, » comme on l'appelle? Un griffon qui vient on ne sait d'où, qui n'est à personne; il a pris les proscrits en amitié, il ne les

quitte pas, il les aborde dans la rue, il se promène avec l'un ou avec l'autre indifféremment, il demande à dîner à celui-ci ou à celui-là, et n'accepte jamais d'invitation ailleurs. Il est au courant de tout ce qui leur arrive; il vient à toutes leurs fêtes et à tous leurs deuils; il n'a jamais manqué un anniversaire ni un enterrement.

L'intelligence et l'affection des chats sont moins constatées que celles des chiens. Et cependant, l'été dernier, lorsque j'ai dû quitter Mouche six semaines, elle est tombée toute triste; elle me cherchait partout, miaulait à la porte de ma chambre jusqu'à ce qu'on lui ouvrît, entrait, et m'attendait. Quand elle a des petits, il n'y a pas de mère plus tendre et plus passionnée. Elle ne les laisse pas seuls une minute; s'il faut absolument qu'elle sorte, elle les prend un à un, me les met sur les genoux, me les confie du regard, sort, et rentre aussitôt. Il ne faut pas alors que les chiens approchent; pour défendre ses petits, elle est d'une bravoure absurde; elle se battrait avec une meute de bouledogues! Ponto ayant fait mine de toucher à un de ses petits de la première portée, elle ne lui avait jamais pardonné; encore un an après, dès qu'elle le voyait seulement à l'autre bout du jardin, elle allait à lui et le gifflait de toutes ses griffes. Qu'une si longue rancune, qu'un tel amour maternel soit le fait de ce qu'on entend par une bête, j'ai la bêtise d'en douter. Il y a des moments où elle a certainement quelque chose à me dire et où elle

essaye de parler; elle se frotte contre mes jambes, elle grimpe après moi, elle vient sur la table où j'écris et me tire le bras avec sa patte pour que je me tourne de son côté; elle a, dans ces instants, un regard extraordinaire. Je me penche sur ses yeux profonds, et il me semble y voir, là-bas, tout au fond, je ne sais quoi qui se débat, comme un malheureux tombé dans un puits, et qui s'efforce de remonter, et qui appelle à l'aide, et qui se raccroche aux parois, et qui retombe toujours, — une âme, je le crois. Ah! chère bête, je voudrais te jeter une corde, mais je n'en ai pas.

J'aime tous les animaux. Quand je pense qu'enfant je tirais les oiseaux dans les arbres de Villequier, j'assassinais les chardonnerets, je jetais des poignées de blé dans les allées pour assembler des troupes de moineaux au bout de mon fusil; lâche guet-apens! Comme si ce n'était pas assez des meurtres d'animaux qu'on commet par nécessité, pour manger, des bœufs qu'on assomme, des poulets qu'on saigne, des saumons que l'hameçon déchire, des homards qu'on jette vivants dans l'eau bouillante; comme si ce n'était pas assez de cette sombre loi qui condamne l'homme à la férocité, et qui fait que vivre c'est tuer!

Au moins, soyons bons pour les bêtes qu'on ne mange pas. Les scarabées que je vois dans le chemin et qui pourraient être écrasés par les passants, je les ramasse et je les mets dans la haie. Je suis le bon

Samaritain des crapauds! hier, j'en ai sauvé un que des enfants lapidaient, je le leur ai enlevé, et je l'ai porté bien loin dans un champ. Je suis l'ami intime des colimaçons et le galant des araignées.

Quant aux bêtes féroces, je ne les hais pas; je suis convaincu qu'elles subissent une fatalité mystérieuse; je ne leur en veux donc pas du mal qu'elles nous font, je les en plains, et alors je les en aime. C'est à nous d'agir sur elles, comme sur les sauvages, comme sur les hordes, comme sur les anthropophages; c'est à nous de les apprivoiser, de faire leur éducation. Il faudra pourtant qu'on s'occupe un jour de civiliser les tigres. Le coup de dent et le coup de fusil ne peuvent pas être à perpétuité l'unique dialogue de l'homme et du lion. Moi, j'ai envie de dire au chacal : Mon frère, embrassons-nous!

Nous travaillons ; nous nous promenons dans l'île ; nous faisons la connaissance du Moulin-Huet, du Gouffre, des fermes, des dolmens, des baies ; nous nous lions avec des chemins perdus dans les branches; nous escaladons des roideurs effroyables ; nous avons vu vendredi une chose étonnante : un port au quatrième étage; nous lisons deux ou trois journaux; nous causons. Longue conversation de la solitude sur l'humanité, sur tout, sur ce que nous voyons et sur

ce que nous rêvons, sur la feuille qui pousse dans le jardin et sur l'idée qui germe dans le siècle, sur l'avenir et sur la marée, sur le progrès et sur l'absolu. Et nous aboutissons toujours à cette conclusion : la vie. La vie sous toutes ses formes, le pain pour les affamés, la liberté pour les opprimés, l'éducation pour les enfants, l'égalité pour les femmes, la paix pour les mères, la vie pour les criminels, — la vie pour les morts. Abolition du bourreau, qui décapite l'homme de la tête, et abolition du néant, qui décapite l'homme de Dieu.

Nous discutons la nature et l'âme, et le père enseigne les fils, — et les fils enseignent le père.

Car, si grand que soit un homme, le moindre lui ajoute. Il n'y a pas d'homme terminé. Tout homme naît tous les jours, à tout âge, de tous et de tout, d'une page d'histoire, d'un article de journal, d'un mot d'un passant. On a des tas de pères dont on ne se doute pas, ses enfants, ses amis, son portier, son chien. Molière est fils de sa servante, et Balaam de son ânesse.

On a pour pères le village où l'on a ouvert les yeux, le collége où l'on a ouvert l'esprit, l'arbre de la cour, le fleuve, le quartier, la rue, la chambre, le papier des murs, le sujet de la pendule. L'hiver et l'été, le jour et la nuit, la fleur et le rayon, le caillou et l'astre, travaillent à l'homme.

O brins d'herbe pères des chefs-d'œuvre! ô grains de sable pères des génies! ne sentez-vous pas vague-

ment avec quelle émotion et quel respect je vous contemple?

Mystère insondé, ces pensées qui sortent de la matière, ces esprits engendrés par les choses! Que l'homme fasse l'homme et que le chêne fasse le chêne, cela paraît simple; mais le chêne faire l'homme, mais la pierre produire des idées, mais ce qui n'a pas d'âme créer des âmes!

Est-ce que le chêne et la pierre auraient des âmes?

Je crois qu'ils en ont. Je le crois parce que je ne puis m'expliquer autrement l'action de la nature sur l'esprit. Et je le crois encore parce que je crois à l'unité, parce que je crois que tous les êtres et toutes les choses de tous les univers sont des manifestations diverses de la même essence.

Les âmes des végétaux et des minéraux sont dans des conditions plus dures que les autres. Nous avons la parole, les animaux ont le mouvement; mais elles, immobiles et muettes. Ayons pitié d'elles.

Autrefois, j'aimais les fleurs en égoïste, pour leur parfum, pour leur beauté, pour en faire des bouquets, pour qu'une femme les respirât une nuit et, le matin, les jetât aux balayeurs de la rue; non, jamais je ne ferai plus de la rose une entremetteuse! Maintenant, j'aime les fleurs pour elles; je vis dans la serre et dans le jardin; je m'informe de celles qui ont soif et je vais leur chercher à boire; je relève celles qui sont renversées; je leur parle; je gronde

les arbustes en retard; je dis un mot d'encouragement aux bourgeons du poirier ; j'ai fait ce matin une bonne action, j'ai trouvé une pauvre petite primevère qui grelottait dans son pot, on lui avait fait prendre l'air hier par une journée de printemps, le soir on l'avait oubliée dehors, la nuit froide l'avait glacée, le vent d'ouest, qui est bien le plus bête de tous les vents, s'était amusé à lui verser des seaux d'eau sur la tête, elle se mourait : je l'ai vite portée dans la serre, je l'ai réchauffée, et j'ai eu la joie de lui sauver la vie. Nous avons des glaïeuls jusque dans les allées ; je prends la précaution de ne pas marcher dessus, et je n'ai pas à me reprocher d'en avoir écrasé un seul. Je me rappelle avec remords le temps où, quand j'allais dans les bois, je cassais des branches de coudrier pour avoir quelque chose à la main, pour cingler l'air, pour frapper les hautes herbes, pour couper les orties ; à présent, je ne battrais pas une ronce qui m'aurait piqué. A présent, je n'arracherais pas plus un pétale à un camélia qu'une aile à une mouche ou qu'un cil à un enfant. Les jeunes filles qui effeuillent les marguerites pour savoir si elles sont aimées passionnément me font l'effet des prêtresses terribles qui questionnaient les convulsions des victimes égorgées, et je ne voudrais pas toucher leurs mains cruelles.

J'ai une affection sincère pour les choses, pour la pierre, pour le métal, pour le sable des grèves, pour le pavé des rues, pour les instruments de travail,

pour les ustensiles de ménage. Lorsque je réfléchis à tous les services que les choses nous rendent, j'en veux aux maçons qui chargent trop un vieux mur, et je ne ferais pas de mal à une allumette. Je plains les clous rouillés, je bénis les charrues. Je trouve que l'homme est coupable envers le fer et l'acier quand il les emploie à de mauvais usages; je suis persuadé que ces bons serviteurs souffrent des complicités violentes qu'on exige d'eux, et il y a des moments où il me semble que c'est le couteau de la guillotine qui est le condamné.

Nous habitons une maison redoutée.

Personne n'osait y loger. Elle est miraculeusement située, très-vaste et très-commode, et elle n'était pas louée depuis neuf ans. Un révérend, qui avait eu l'audace de la louer pour un an, l'a quittée précipitamment avant six mois. Pourquoi? parce qu'il y revient une femme qui s'y est tuée. Ces récits nous sont faits tout bas par la blanchisseuse, par la laveuse de vaisselle, par les voisins. La cuisinière en tremble et la fille de chambre en rit.

Moi, je n'en tremble pas et je n'en ris pas.

Si je crois aux revenants? Je ne les crois pas impossibles. Je t'avoue que je n'ai pas le mètre avec lequel on mesure le possible. Je rougis de mon ignorance, mais je ne connais pas la fin de l'infini.

Ce que je crois fermement, c'est que les morts vivent. Où vivent-ils? Vraisemblablement dans ces mondes innombrables que nous voyons la nuit. Il y en a sans doute aussi qui ne montent pas si haut tout de suite, qui sont forcés de rester près du lieu où ils ont commis quelque faute non expiée, ou qui ont laissé ici quelque être cher dont ils ne peuvent s'éloigner; ceux-là habitent notre atmosphère. Je m'imagine que tous les étages de la maison terrestre sont occupés. Sous l'eau les poissons, l'homme sur le pont du navire, au-dessus des voiles les oiseaux, au-dessus des ailes les morts.

Les poissons ne voient l'homme que lorsque l'hameçon du pêcheur les tire hors de l'eau; pour eux, voir l'homme c'est mourir. Nous aussi, c'est en mourant que nous voyons les morts. Et qui sait si, quand nous mourons, ce ne sont pas les morts qui nous pêchent, si les maladies, les passions, les suicides ne sont pas les hameçons des habitants d'une zone supérieure, si une bataille n'est pas un bon coup de filet?

En attendant que la mort leur montre les hommes, les poissons peuvent entrevoir çà et là un plongeur qui descend brusquement dans la vague et remonte. Pourquoi n'y aurait-il pas aussi des plongeons de morts? Si une alose racontait sous l'eau qu'elle a vu des êtres sans nageoires, il est probable que les vieux turbots sceptiques se moqueraient de sa simplicité et que les sages morues secoueraient dédaigneusement la tête.

Socrate et Jeanne d'Arc ont certainement entendu des voix mystérieuses. Pendant que Luther écrivait, des êtres sans nom ricanaient autour de lui et il leur jetait son encrier à la figure. Nous avons, toi et moi, entendu de nos oreilles et vu de nos yeux des tables dicter des pages tellement sublimes, qu'en supposant une mystification, Robert Macaire n'aurait pas suffi, il aurait fallu Dante. Et Dante n'aurait pas suffi ; Dante n'a pas improvisé son poëme ; au lieu que la table dictait dès qu'on voulait ; les mains n'avaient qu'à la toucher ; sur une question imprévue faite par n'importe qui, elle allait, elle causait, elle discutait, elle répliquait aux objections, pendant des heures.

Si les morts peuvent nous parler, pourquoi ne pourraient-ils pas nous apparaître ?

Une chose m'a toujours frappé : c'est que tous les grands poëmes sont pleins d'apparitions. On en rencontre à chaque pas dans la *Bible* et dans l'*Iliade*. Eschyle et Shakespeare en sont peuplés. Il y a des revenants sur les deux cimes du théâtre, l'*Orestie* et *Hamlet*. Ceci me touche singulièrement, moi qui pense que le beau c'est le vrai.

Eschyle croyait-il à l'ombre de Clytemnestre ? Shakespeare croyait-il au fantôme du père d'Hamlet, au spectre de Banquo, aux visions de Richard III ? Oui, évidemment. Ils n'auraient pas bâti exprès leurs principaux drames sur le vide. « Il y a plus de choses dans le ciel et sur la terre, Horatio, qu'il n'en est rêvé dans votre philosophie. » On douterait de la

croyance de Shakespeare, qu'il serait difficile de douter de celle d'Eschyle, qui était pythagoricien. « Les pythagoriciens, dit Apulée, étaient étonnés toutes les fois que quelqu'un prétendait n'avoir jamais vu d'esprits. »

Élargissons la famille humaine ! Nous nous trouvons bien vastes parce que notre humanité ne renie plus les parias comme l'Inde, les barbares comme la Grèce, les esclaves comme la Rome des empereurs, les hérétiques comme la Rome des papes; parce que nous ne disons plus comme l'Agora : le droit de l'Athénien, ni comme le Forum : le privilége du citoyen romain, ni comme le Vatican : le paradis du catholique, — mais comme la tribune de la Convention : le droit de l'homme ! Nous n'avons pas tout fait. La famille n'est pas complète. Nous sommes en train de reconnaître le prolétaire, la femme, l'enfant, le nègre; mais, quand nous leur aurons restitué leur part d'héritage, il restera encore des déshérités. Moi, ma famille, c'est tout! Les hommes d'abord, — et puis, les animaux, les plantes, les métaux, — et puis, les morts. Tout le monde et tous les mondes. J'ouvre mes bras de toute leur étendue, et je voudrais serrer l'immensité sur mon cœur.

II.

Voilà donc le milieu dans lequel j'ai achevé ce livre que je te dédie, mon cher enfant.

J'écoutais et je regardais, j'aspirais tout, je mêlais tout à ma pensée, — ces rochers hantés par ces esprits, — ces bêtes chez ce génie, — cet océan-fleuve, — ces étrangers en qui l'histoire nous montre nos compatriotes du duché de Normandie, et le progrès nos concitoyens des États-Unis d'Europe, — cette solitude où nous a jetés notre amour des hommes, — cette maison que la politique a donnée à la littérature, ces événements qui font ces livres, — cette nature qui collabore aux chefs-d'œuvre, ce petit jardin où poussent les grands poëmes, ces larges horizons qui élargissent la pensée, ces marées qui montent jusqu'au front, — ces *Contemplations* où la fosse est creusée dans le ciel et où les clous du cercueil deviennent les constellations!

Et j'entendais sortir de tout, des êtres et des choses, du fait et de l'idée, de la strophe du poëte et de l'aboiement du chien, du rayon de la lune et du silence de la pierre, ce mot divin : Solidarité!

C'est ce mot que disent, et répètent, et rabâchent toutes les pages de ce livre.

Solidarité de l'idéal et du réel dans l'art.

Solidarité de la pensée et de la forme, de la philosophie et de l'intérêt, de l'idée et de l'action, du grand et du vrai.

C'est pourquoi je préfère, entre toutes les formes littéraires, le théâtre, qui est l'action de l'idée; entre toutes les formes théâtrales, le drame, qui est la vérité de la grandeur.

Je hais tout ce qui mutile l'humanité, l'esprit sans la matière et la matière sans l'esprit, la tragédie et la comédie.

Le vrai nom de l'ancien théâtre français, c'est le théâtre cellulaire.

Le réel dans une cellule, dans l'autre l'idéal; le cœur humain coupé en deux, la moitié du dictionnaire ici, et là l'autre moitié, — et pas de communication possible entre les deux cellules. Comme dans les prisons, des murs nus, pas de meubles, que ceux de la prison, la table banale où se sont accoudés les prisonniers passés, la chaise commune où s'assoiront les prisonniers futurs; pas d'action, à peine le retentissement lointain de ce qui se passe dehors.

Donc, voici l'homme rêvé par le code dramatique

du dix-septième siècle : — Un morceau d'homme qui parle un fragment d'idiome et qui fait un lambeau d'action dans un à peu près d'endroit.

Cet homme-là, le drame contemporain n'en a pas voulu.

Quelle émotion un tel embryon pouvait-il produire? Que devenait cette fonction sacrée de la scène, qui est de faire sortir le spectateur de lui-même, de le verser dans autrui, de prendre toutes ces âmes stagnantes pour en faire un rapide courant de cordialité?

Voilà le théâtre morcelé en tragédie et en comédie; mais le spectateur, lui, ne se morcelle pas. La foule arrive complète, passion et appétit, front et gueule, faite de tout, grande et petite, extrême et médiocre, enthousiaste et ironique, ayant besoin de rire et ayant soif de pleurer. Pour la prendre tout entière, il faut le théâtre tout entier; il faut une pièce faite de tout comme elle. Ce n'est pas commode d'arracher le peuple à ses affaires, à ses joies et à ses inquiétudes; il faut un personnage robuste qui le saisisse par tout à la fois, par l'esprit et par la matière, par l'enseignement et par l'amusement, par l'aile et par le ventre, par le linceul et par la nappe. Le théâtre du passé, avec ses moitiés de personnages, ne tenait que la moitié du spectateur.

Ah! il faut d'autres assiégeants que ces écloppés de l'art, que ces amputés, que ces tronçons, que ces moignons, pour débusquer l'homme des préoccupa-

tions personnelles et pour emporter la sombre redoute de l'égoïsme!

Solidarité de l'idéal et du réel dans la société.

Solidarité de l'action et de la rêverie, de la locomotive et de la pensée, de l'utile et du beau, de l'artiste et du savant, de la science et de la conscience, du gouvernement et de la lumière.

Cette solidarité, les hommes de l'idéal la comprennent et l'acceptent. En aucun temps, l'art n'a travaillé plus directement au labeur social. Les poëtes de ce siècle se donnent à la chose publique tout entiers, vie et pensée, la main qui écrit et la bouche qui parle, le front et la tête. Les livres luttent, les romans se jettent dans la mêlée, les vers sont soldats, et il y en a d'héroïques! Pas une oppression que les livres ne combattent, pas un progrès qu'ils n'aident, pas une plaie qu'ils ne pansent. Ils sont les serviteurs de tous les malades et de tous les infirmes. La littérature contemporaine est un vaste hôpital dont le médecin en chef est le drame. Toutes les strophes sublimes se font sœurs de charité. Tous les grands écrivains se tournent tendrement vers le peuple, vers les foules souffrantes, vers les déshérités, et c'est un spectacle touchant que ce dévouement de l'élite aux masses, cette alliance de ceux qu'on admire avec ceux

qu'on écrase, cette communion de ce qui rayonne avec ce qui saigne.

Les hommes du positif, eux, ne comprennent pas encore et n'acceptent pas l'idéal. Le politique méprise l'utopiste, le mécanicien trouve le statuaire inutile, le savant ignore le poëte. Il serait affligeant de compter combien de vivants ont lu l'*Orestie*. On plaint les peuples qui sont six mois de l'année sans voir le soleil, et la plupart des hommes sont toute la vie sans voir Shakespeare. Le progrès lui-même a ses matérialistes. J'en connais des progressistes, de hardis et fermes penseurs qui veulent comme nous les améliorations matérielles, le libre échange, le bien-être universel, le produit du sol centuplé par les applications de la science, et qui se cabrent quand nous voulons l'âme du progrès, le droit de la femme, le droit de l'enfant, le renversement de l'échafaud, les États-Unis d'Europe. — La bête noire des hommes pratiques, comme ils s'intitulent, c'est le beau. Pour eux, l'art est une sorte d'aliénation mentale, une folie qui n'abrutit pas l'homme précisément, mais qui le rend étranger à toute affaire sérieuse. On les fait bien rire en leur disant qu'on peut avoir de l'imagination, et même du génie, sans être pour cela radicalement incapable de bon sens, que talent et crétinisme ne sont pas synonymes, et qu'il n'est pas encore parfaitement démontré que la principale qualité d'un véritable homme d'État soit de ne pas savoir l'orthographe. Séparation absolue

entre le beau et l'utile, entre la littérature et la politique. C'est la société cellulaire. A bas les cellules!

Pour qui ne voit pas seulement les surfaces, l'art est de la politique. Les œuvres sont des actes. Demande à l'Église ce que pèse *Tartuffe*, et demande à la Bastille ce que pèse le *Mariage de Figaro*.

De quoi donc sont faits ces poëmes et ces drames qui nous émeuvent, sinon des passions et des efforts de leur temps? Tout grand artiste est un siècle personnifié, et la plus exacte définition d'un homme de génie, la voici : un homme qui comprend le peuple. Et le moment est proche où l'on apprendra le passé moins dans l'histoire, qui le raconte, que dans l'art, qui le montre. Les chefs-d'œuvre, c'est la vie des morts. Ici, pas de documents falsifiés; le prince, le valet, le mari, la femme, le dévot, l'athée, agissent et parlent devant vous; on entend leurs monologues; les mensonges des romans sont des vérités. Les historiens futurs, ce seront les critiques. Michelet le sent sur ces hauteurs de l'histoire où il tressaille à tous les souffles de l'avenir, et il regarde déjà aussi attentivement une toile de Michel-Ange qu'une victoire de François Ier. Les génies combattent leur temps, ils provoquent ses superstitions et ses tyrannies, Eschyle frappe la fatalité et Molière frappe l'enfer; — et ce temps, qu'ils attaquent, qu'ils renversent, qu'ils cassent, qu'ils anéantissent, ils l'éternisent. Le drame de Shakespeare est le tombeau de son époque, tuée et perpétuée par lui, poussière dessous, marbre des-

sus. Ces meurtriers-sculpteurs font le cadavre et la statue.

Rien que par la forme, par le mode d'expression, par le style, par le mot, l'art touche aux racines des questions politiques. Une grammaire bien faite contiendrait toute l'histoire de la civilisation humaine. Quand tu voudras, je te prouverai que, pour briser le vers français, il a fallu briser la monarchie. Dans la forme de l'art, il y a le fond de la société.

Histoire, critique, religion, poésie, politique, tout va ensemble. Pendant que les hommes de la matière affirment la séparation de la politique et de la littérature, de la science et de l'art, l'Institut leur crève les yeux. Qu'est-ce que l'Institut, sinon la réunion de la science, de la politique et de l'art, la réconciliation du vrai, de l'utile et du beau? L'Institut finira par comprendre ce que c'est que l'Institut, et alors il le fera comprendre. L'Institut sera la dernière forme de gouvernement. Ce sera l'assemblée de la lumière. Jusqu'à ce que les hommes aient l'habitude de l'initiative personnelle, jusqu'à ce que l'individu ose se posséder, il faudra un pouvoir collectif en qui les individus se retrouvent et se rassurent; seulement, de jour en jour, à mesure que les masses auront plus d'intelligence, le pouvoir aura moins de force matérielle; les baïonnettes deviendront des raisons. L'assemblée de la lumière n'aura pas autre chose à faire que de mettre en relief les découvertes physiques ou morales, et de les recom-

mander au libre jugement de chacun. Elle donnera son avis sur toutes les nouveautés, mais personne ne sera obligé d'être de son avis. Elle ne votera pas d'impôts; l'impôt sera remplacé depuis bien longtemps par une assurance volontaire. Elle ne votera pas de subventions; la liberté se passe de brevets et de récompenses; il n'y aura plus d'autre subvention que le succès. Et l'abolition de la récompense, c'est par contre-coup l'abolition de la punition. Répétons-le jusqu'à ce que tous l'entendent, le crime est fait surtout de misère et d'ignorance. Le mal est une maladie. On reconnaîtra que la question n'est pas de le punir, mais de le guérir et surtout de le prévenir. La première chose à changer dans le Code pénal, c'est le titre. Pénalité est un mauvais mot. Qui donc sur terre a le droit de punir? Guérir et prévenir, voilà la vraie loi. Le traitement et l'hygiène. L'hygiène, c'est le pain à bon marché et l'éducation gratuite. Ceux qui, malgré cela, tomberont coupables, la société les traitera. En attendant la guérison, elle aura sûrement le droit de se préserver. Contre le vol, la publicité suffira. Quant au meurtre, on maintiendra et on enfermera le meurtrier tant que durera son accès, mais pour le soigner; les prisons seront les maisons de santé de l'âme; les gardes-chiourmes seront des gardes-malades. Aussitôt guéri, le coupable sera relâché. La captivité ne doit pas durer un jour de plus que la perversité. Plus de condamnation à perpétuité, ni à vingt ans,

ni à quinze ans; plus de bail à long terme du malfaiteur avec le mal. Que penserait-on d'un médecin qui condamnerait un malade de la fièvre cérébrale à dix ans de camisole de force? Je ne parle pas de l'échafaud; c'est par trop bête, un médecin qui couperait le cou à un fou furieux!

Le Parlement-Institut ne sera lui-même qu'une transition. Un jour, — ce ne sera pas demain, mais pourquoi ne pas regarder le plus loin possible? — lorsque tout le monde saura lire, lorsque l'enseignement obligatoire aura universalisé l'intelligence, lorsque les journaux et les livres auront une publicité colossale, alors les nouveautés n'auront plus besoin de recommandations officielles; elles se présenteront elles-mêmes aux multitudes, qui les accepteront ou les rejetteront sans être influencées par un corps constitué quelconque; plus d'intermédiaire; le peuple et la vérité face à face; la presse et le théâtre pour seules tribunes; tous pouvant y monter et y proposer leur système; le plus éloquent entraînant le plus de souscripteurs; le style persuadant; la poésie passionnant; le gouvernement du beau!

Quand on a démoli les cellules de l'art : la comédie et la tragédie, et les cellules de la société :

les affaires et les idées, il ne reste plus à démolir que les cellules de l'éternité : la vie et la mort.

L'antiquité n'avait pas d'âme. Dans la *Bible*, il n'y a rien après la vie; dans l'*Iliade*, il y a des ombres. L'autre vie n'existant pas, celle-ci n'était plus qu'une débauche; la matière avait tout, la Grèce d'Alexandre, l'Égypte de Cléopâtre, la Rome des Césars, le soleil d'Orient, les cirques pleins de lions, les gladiateurs, les férocités, les magnificences, les orgies de sang, les prodigalités de séve humaine à pétrifier la rêverie des sphinx! Le christianisme a été la revanche de la mort : l'âme, voyant tout dans ce monde, a mis tout dans l'autre; elle a arraché le corps aux jouissances, l'a exilé des villes, l'a enfoui dans les déserts, l'a emprisonné dans les monastères, l'a condamné au jeûne et au célibat, lui a déchiré la peau avec les clous des lanières. Après dix-sept cents ans de ce supplice, le corps s'est révolté et il a recommencé à nier l'âme, et, Pascal ayant supprimé la terre, voici que Diderot supprime le ciel. Ah! assez de réactions!

Le corps et l'âme ont eu chacun leur journée. Ils peuvent maintenant se pardonner et s'aimer. Embrassez-vous, Pascal et Diderot!

Ah! quelle misère! l'un tue sa vie, l'autre tue son éternité; l'un ne veut de tout le monde qu'un cloître, l'autre ne veut de tous les mondes que la terre!

Oui, Diderot, cette vie existe. Oui, tu as eu rai-

son d'agir, de chercher, d'aller à droite et à gauche, de remuer tout, de douter. Pascal faisait de l'action un péché, tu en as fait un droit, — nous en faisons un devoir. Oui, cette vie existe, mais l'autre aussi. Et c'est l'existence de l'autre qui fait que celle-ci existe; car quelle importance auraient notre bien-être et notre malaise d'aujourd'hui si nous devions finir demain? A quoi bon tant de sueurs, tant de sacrifices, tant de martyres, tant de poëmes, pour des éphémères? Les penseurs ne seraient plus que des médecins de condamnés à mort? Ils nous feraient passer agréablement le quart d'heure qui précède la guillotine? Toi, tu nous aurais faits plus libres, plus heureux et meilleurs, pour apprêter un meilleur régal au ver du sépulcre? Ceux qui mettent tout sur la terre n'y mettent rien; ceux qui croient à la mort ne croient pas à la vie. Non, les civilisateurs ne prennent pas seulement les esclaves pour en faire des hommes, ils prennent les hommes pour en faire des anges. Non, l'Encyclopédie n'est pas l'ambition de la matière, une pyramide d'Égypte, un tas de pierres vides dans le désert, la glorification des momies, — c'est une marche de l'escalier du firmament. Tu le sais, à présent que tu es monté. Car tu es monté, les yeux bandés, mais qu'importe? Ton athéisme a fait l'œuvre divine. Tu as servi, éclairé, attendri les hommes; tu as souffert pour le bien des autres; et cela sans espoir de récompense. Ta vertu n'a pas été une spéculation, ni ton dévouement une usure; tu

n'as pas marchandé Dieu; tu n'as pas placé ton âme à la banque du paradis. Tu ne t'es pas vendu, tu t'es donné; — et c'est pourquoi tu es sans doute payé plus qu'un autre. Et pour ta peine d'avoir nié le ciel, tu as le ciel, et ton châtiment est d'être récompensé, et tu es le vaincu du paradis, et l'éternité te saute au cou en te disant : Voilà comme je n'existe pas!

Oui, Pascal, il y a une autre vie, et il y en a plus d'une, car l'immortalité n'est pas l'immobilité; la tombe n'est qu'un échelon de l'échelle infinie; il y en a des milliers et des milliards; il faut gravir, et gravir encore, et gravir toujours. Toi qui as ôté l'action à la vie, tu veux l'ôter aussi à la mort. Ton paradis est encore un cloître. Tes archanges sont des fainéants. Les morts travaillent! on n'est pas quitte pour avoir travaillé sur cette terre; la peine serait médiocre; on aurait sué soixante ans, vingt ans, dix ans, un jour, et la besogne serait bâclée pour l'éternité? Non, Pascal, on n'a pas l'infini à si bon marché. Les morts y montent d'existence en existence, d'œuvre en œuvre, de monde en monde. Il y a donc d'autres vies, — mais elles n'empêchent pas celle-ci; au contraire. Les mondes mépriser le monde? Le nombre ne méprise pas le chiffre. La phrase ne méprise pas la syllabe. Le siècle ne méprise pas l'heure. La vie fait partie de l'immortalité, l'homme fait partie de Dieu. L'immensité ne veut pas perdre ce globe; les soleils émus se penchent sur les abîmes

et jettent leurs rayons comme des câbles à ce naufragé de l'espace. Rattachons-le, n'ayons pas honte de le toucher, rapprochons-le des paradis, sauvons-le, aimons-le, vivons! Debout, Pascal! Tu veux revivre, et tu ne veux pas vivre! Qu'est-ce que cette immortalité qui serait faite de suicide? Ressuscite donc! La terre, c'est la racine du ciel. L'homme, c'est la racine de l'ange. Pour faire pousser la fleur, tu coupes la racine! Plantons solidement nos pieds en plein sol pour que notre âme se couvre d'étoiles.

Guernesey, Hauteville-House, avril 1856.

FIN.

TABLE.

—

		Pages.
I.	L'île romantique..... s/ "Le Romantisme"	3
II.	Tu admires, donc tu n'imites pas.....	15
III.	Les talents modestes.....	22
IV.	Le théâtre.....	28
V.	La capitale du drame.....	39
VI.	Le mélodrame.....	42
VII.	La tragédie.....	53
VIII.	La comédie.....	65
IX.	Les remous.....	77
X.	Les barbiers des tigres.....	91
XI.	Les Jumeaux..... (V. Hugo).....	100
XII.	Sujets comiques.....	103
XIII.	Tout est dans tout.....	107

Pages.

XIV. Contre l'ennui 114

XV. Une paire de bottes 116

XVI. Le style-pensée 126

XVII. Un sentier professeur de littérature 130

XVIII. Le passé 134

XIX. L'avenir 139

XX. Antigone 148

XXI. Don Juan 155

XXII. Marion de Lorme 157

XXIII. Ruy Blas 166

XXIV. Alfred de Musset 171

XXV. Tas de critiques 220

XXVI. La critique 241

XXVII. Les acteurs 250

XXVIII. Mademoiselle Rachel 257

XXIX. Le dessous de la tragédie 270

XXX. Frédérick Lemaître 275

XXXI. Madame Dorval 285

XXXII. Tragaldabas 300

XXXIII. Prospérité des lettres 319

XXXIV. L'enseignement littéraire 329

XXXV. L'Institut 342

XXXVI. L'idée-action 363

XXXVII. L'art pour l'art 366

XXXVIII. L'utilité de la beauté 372

		Pages.
XXXIX.	La danse des roses	375
XL.	Reproche aux comètes	378
XLI.	Pascal	383
XLII.	Don Quichotte	394
XLIII.	Les *Femmes savantes*	405
XLIV.	L'athéisme de Diderot	415
XLV.	A Ernest Lefèvre	419

FIN DE LA TABLE

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.